400

P. Fusco

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

FRANÇOIS RUDE

PAR

ALEXIS BERTRAND

Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon.

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

PARIS

FRANÇOIS RUDE

CHAPITRE PREMIER

La famille de Rude et ses premières années. — Impressions d'enfance. — Un bataillon scolaire en 1792 : *Royal-Bonbon*. — La vocation et l'entrée à l'*Académie*. — François Devosge, le premier maître de Rude. — Ses protecteurs Frémiet et Monnier.

Voulez-vous avoir d'un coup d'œil une sorte de vision anticipée de toute la carrière artistique de Rude? Arrêtez-vous en face de la Chambre des députés, et regardez le bas-relief qui orne le côté droit de la façade, *Prométhée animant les Arts*. Sans doute, il serait puéril de prêter à Rude, qui l'a sculpté en 1835, l'intention d'en faire un résumé symbolique de sa destinée, mais, pour peu que l'on connaisse les détails de sa vie, certains rapprochements s'imposent d'eux-mêmes. Cet enfant qui martèle une cuirasse et, d'un geste si décidé, brandit le marteau comme une arme, n'est-ce pas Rude à l'âge où, petit forgeron, apprenti poêlier, il tirait le soufflet ou battait le fer rouge dans la forge paternelle? Il faudrait n'avoir jamais vu le buste de Rude par Cabet, buste qui décore sa tombe au cimetière Montparnasse, pour n'être pas tenté de le reconnaître dans ce beau vieillard au front puissamment modelé, à la longue barbe de fleuve, couronné de cheveux blancs qui s'échappent de sa calotte de velours; il prend des mesures avec un compas sur un plan déplié devant lui; c'est un Michel-Ange ou quelque autre grand artiste de la Renaissance; mais il rappelle aussi ce Claux Sluter, « l'ymaigier » des ducs de Bourgogne, ou son grand émule bourguignon, l'auteur du *Départ des Volontaires*. Est-ce une obsession? La jeune femme qui joue de la lyre et semble invoquer le dieu des Arts ressemble étonnamment à Sophie Frémiet, la femme de Rude, qui nous a laissé d'elle-même un admirable portrait, aujourd'hui placé au musée de Dijon; comment ne pas se rappeler qu'elle était excellente musicienne et que le vieux sculpteur, quand il

pétrissait la glaise ou modelait la cire, aimait à lui entendre jouer ses airs favoris ? Le Milon de Crotone qui symbolise la sculpture évoque l'image d'une des constantes admirations de Rude, de Pierre Puget, le plus grand de ses ancêtres artistiques de France, et l'artiste dut regretter de ne pouvoir faire entrer Nicolas Poussin dans son cadre trop étroit, car il ne sépara jamais dans son culte passionné autant que raisonné le grand peintre du grand statuaire.

Voilà donc toute sa vie dans ce cadre exigu : ce qu'il fit, ce qu'il aima, ce qu'il admira. Une vie idéale, sans aucun doute, car le modeste ouvrier n'était pas de ceux qui inscrivent furtivement leur nom sous le bouclier de la déesse ; il semblait avoir adopté la devise de Descartes : vivre caché ; seulement, il eut ce rare bonheur de réaliser l'idéal qu'il avait rêvé. Il était homme à ne s'étonner ni de l'oubli, ni de la gloire. A vrai dire, il n'eut pas à souffrir, malgré bien des déboires, du dédain de ses contemporains, ni à se consoler par le mot orgueilleux : Moi et les Muses, car il eut toujours des admirateurs dignes de lui. Pourtant la renommée vint lentement, et aujourd'hui encore sa gloire est loin d'atteindre son apogée ; si son nom est populaire, il n'est pas moins vrai que son œuvre est peu connu. Faisons brièvement la statistique de ses admirateurs ; la foule choisit d'abord le chef-d'œuvre, et, par une sorte d'instinct et de divination, adopte immédiatement *le Départ des Volontaires ;* pour elle, Rude sera toujours le sculpteur barbu et trapu, le terrible tailleur de pierre qui a donné à *la Marseillaise* de l'Arc de triomphe l'essor victorieux, l'aspect surhumain, le cri héroïque : « Aux armes, citoyens ! » Pour le Parisien d'instruction moyenne, il est aussi l'auteur du *Pêcheur napolitain*, du *Mercure rattachant ses talonnières*, de la *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, qui ornent aujourd'hui la salle du Louvre à laquelle on a donné, avec tant de raison et de justice, le nom de Rude ; ces œuvres ont trop occupé et passionné la critique pour qu'on les ignore. On connaît encore généralement *le Maréchal Ney*, du carrefour de l'Observatoire, et *le Tombeau de Cavaignac*, du cimetière Montmartre, mais beaucoup moins *le Baptême du Christ*, caché dans l'obscurité d'une chapelle latérale de la Madeleine, et *le Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. Le *Louis XIII enfant* serait sans doute aussi populaire que le *Henri IV* de Bosio, mais il n'a point été reproduit, et il faut aller jusqu'au château de Dampierre pour contempler ce chef-d'œuvre de grâce et d'élégance ; il n'a fait qu'une courte apparition à Paris, lors de l'Exposition d'Alsace-Lorraine.

Seuls les artistes et les critiques d'art connaissent bien les trésors que possède Dijon : l'*Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter*, le « testament artistique » de Rude ; *l'Amour dominateur*, égal pour l'exécution et supérieur par la profondeur poétique de la pensée au *Petit pêcheur ;* enfin, le *Napoléon* de Fixin, si saisissant dans son isolement. Quant aux œuvres de Belgique, qui représentent douze années fécondes de la vie de Rude, personne en France ne semblait s'en souvenir, avant que la revue *l'Art*, à notre prière, en publiât des reproductions ; les éléments eux-mêmes, la flamme et la pluie, semblaient conspirer avec l'ignorance et l'incuriosité pour les rejeter dans un oubli immérité, ou plutôt pour les anéantir.

Tout va changer, tout change déjà. En attendant que cet homme de Plutarque trouve son historien définitif, ce qui pourrait tarder longtemps encore, nous avons à cœur de commencer cette brève étude de sa vie et de son œuvre par un plaidoyer. Dijon vient d'élever une statue à Rude ; ce n'est qu'un commencement, et peut-être même a-t-on commencé par la fin. Il ne faut pas qu'au lendemain des discours officiels de l'inauguration, l'apothéose se termine en fumée derrière la toile. Rien ne sèche si vite qu'une larme, disaient les anciens ; rien ne refroidit plus vite l'enthousiasme qu'une statue, car, en la voyant se dresser majestueuse à l'entrée de la ville, on croit trop aisément avoir payé sa dette. Angers a son musée David : Dijon nous doit et se doit à elle-même un musée Rude. L'Athènes bourguignonne, comme on l'appelait au XVIe siècle, n'a jamais été ingrate pour son grand sculpteur, et ce n'est point à elle qu'on peut appliquer le triste proverbe : « Nul n'est prophète en son pays. » Les Dijonnais doivent tenir à honneur de se montrer fidèles à leurs propres traditions : en 1847, un conseil municipal bien inspiré décida qu'une somme de 30,000 francs serait remise à Rude afin qu'il exécutât pour sa ville natale un groupe de marbre dont on le laissait libre de choisir le sujet et les dimensions. Ce témoignage d'estime alla au cœur de Rude, qui fit avec amour, en songeant à ses compatriotes, le groupe d'*Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter :* « J'avais toujours désiré d'avoir une figure de femme nue à exécuter, disait-il ; je veux que celle-ci soit mon testament artistique. » Qu'on se hâte ; il faut compléter par de bons moulages la précieuse collection que le musée possède déjà ; il faut aussi rassembler les dessins et les maquettes dispersés et faire appel à la libéralité des possesseurs actuels, appel qui sera — j'ai des raisons pour l'affirmer — entendu et bien accueilli. Que l'on songe à tant d'œuvres

perdues sans retour ou sérieusement endommagées, comme nous aurons occasion de le dire, ou même qu'on médite simplement ce trait : à l'église Saint-Gervais, à deux pas du Louvre, reléguée au vestiaire, souillée de toiles d'araignées, les doigts brisés par l'éteignoir qu'y appuie un irrévérencieux sacristain, j'ai vu de mes yeux une *Vierge immaculée*, qui date de l'année même du *Mercure*, et qu'a remplacée dans la chapelle qui la reçut primitivement une superbe *Sainte Philomène* du quartier Saint-Sulpice! Ignorance, direz-vous ; nullement. Car le socle porte l'inscription suivante : *Vierge immaculée, par François Rude, donnée à l'église Saint-Gervais par la ville de Paris.* Le nom de Rude et le sentiment de la reconnaissance auraient dû la sauver de cet affront. Que Rude ait maintenant sa statue, rien de mieux; mais la collection complète de ses œuvres rassemblées au rez-de-chaussée du vieux palais des ducs de Bourgogne, non loin des fameux tombeaux que pas un étranger n'oublie de visiter en passant à Dijon, tout près de cette École des Beaux-Arts dont il est, avec Prud'hon, la gloire la plus éclatante, quel hommage plus digne de lui et quel immense service à rendre aux artistes, aux critiques, à l'art et à son histoire !

Rude est né dans une de ces vieilles rues qui donnent à Dijon un caractère si pittoresque, mais disparaissent peu à peu, rectifiées par le cordeau moderne ou détruites pour cause d'embellissement ou d'assainissement. Étroite, tortueuse, bordée de vieilles maisons aux sculptures délabrées, tantôt les ogives du moyen-âge, tantôt les élégantes fenêtres de la Renaissance, la rue *Petite-Poissonnerie*, aujourd'hui rue *François-Rude*, en plein quartier populaire, entre le marché couvert et la principale entrée de la ville, aura bientôt le même sort. Une maison, qui date du siècle dernier, est ornée à sa façade d'un buste de Rude érigé *par ses amis :* c'est là qu'il naquit le 4 janvier 1784. Là, se trouve un petit café dont le nom, conservé par la tradition, en dit long sur les habitudes du quartier et les rapports de voisinage de ses habitants; on l'appelle *le Racontage*. Le père du sculpteur, Antoine Rude, était poêlier ; il avait voyagé en Allemagne et en avait rapporté à Dijon la spécialité, comme disent les industriels, des cheminées à la prussienne. Son industrie prospérait, et il s'était fait construire cette maison qui devait être vendue, à sa mort, bien au-dessous de sa valeur. Le « maître poêlier », ainsi qu'on le désigne quelquefois, avait épousé, le 11 mai 1781, Claudine Bourlier, d'une famille de cultivateurs d'Arc-sur-Tille; comme témoins du

MAISON OÙ EST NÉ FRANÇOIS RUDE.

mariage, notons un chaudronnier, un boucher et un menuisier. De ce mariage naquirent neuf enfants : cinq filles et quatre garçons ; François était l'aîné des garçons, Françoise et Catherine étaient ses aînées. Il est difficile de savoir aujourd'hui si le père ou la mère de Rude, ouvriers laborieux, avaient dans l'âme, je ne dis pas les goûts artistiques (la rude besogne journalière ne leur permettait guère de le savoir eux-mêmes), mais un instinct ou un pressentiment de l'art : un balcon de fer forgé, portant en médaillon les initiales A. R. et le millésime 1792, est le seul témoin qui nous reste de l'habileté du forgeron-poêlier. Encore vaut-il mieux noter ce détail que de s'évertuer à prouver, à la manière de Moreau de Tours, que le génie est une névrose : le père de Rude est mort d'une attaque d'apoplexie, c'est à ses yeux un argument en faveur de sa thèse.

Pourtant la théorie de l'hérédité et de l'atavisme est loin d'être en défaut quand il s'agit de Rude ; Bourguignon, il l'est jusqu'aux moelles, ardent et discipliné, ferme dans ses jugements, inébranlable dans ses convictions, aimant avant tout le bon sens, la clarté; peu rêveur, et possédant, pour faire passer son idéal dans la réalité, une puissance de travail qu'aucune tâche n'effraye, qu'aucune difficulté ne déconcerte. Le Bourguignon n'est pas pessimiste ; il accepte joyeusement l'épreuve de la vie parce qu'il se sent la force de dominer le mauvais sort ou de le narguer par son entrain et ses chansons. Nous ne sommes pas seulement dans le pays des esprits robustes et laborieux, de la grande et majestueuse éloquence des Bossuet et des Buffon ; n'oublions pas La Monnoye et Piron, qui ont bien le goût du terroir. Toutes ces qualités de souplesse et de force, de sérieux et de gaieté, de familiarité et de grandeur, nous en retrouverons la marque dans notre sculpteur ; ailleurs incompatibles, elles s'associent naturellement chez les représentants les plus complets de cette forte race. Le père de Rude les possédait à sa manière, car les qualités d'une race se retrouvent à tous les degrés de la hiérarchie sociale; intelligent et laborieux ouvrier, cœur ardent et passionné, républicain convaincu ou plutôt révolutionnaire farouche, il était fier de ses mains calleuses, de son tablier de cuir de forgeron, mais aussi de son grade de canonnier à cheval et de son rôle très actif dans toutes les manifestations populaires. Il était sans doute de ceux qui renversèrent la statue de Louis XIV sur la place d'Armes, et peut-être de ceux qui guillotinèrent le pape — en effigie — sur la place du Morimont, car il fut inquiété lors de la réaction de thermidor et contraint de rendre son fusil. Son jeune

FRANÇOIS RUDE.

fils avait déjà si bien profité de ses leçons et de ses exemples qu'il refusa net de rendre le sien, le démonta, et même le cacha si bien qu'il ne put jamais, dans la suite, en rassembler les morceaux. Il est à croire que son père ne le gronda pas bien fort de cet entêtement précoce qui pouvait être dangereux.

C'est donc en pleine effervescence populaire que Rude passa ses premières années. Il grandit au milieu des émeutes, au bruit du canon d'alarmes et du canon qu'il crut souvent entendre gronder à la frontière. Le futur auteur du *Départ des Volontaires* put voir partir les volontaires de 1792 et reçut, dès le berceau, l'ineffaçable impression de l'éducation la plus républicaine et la plus patriotique qui fut jamais. Tout petit, il prenait part aux manœuvres, très fier de revenir, s'il était trop fatigué, sur le pommeau de la selle paternelle, ou, durement cahoté, sur l'affût d'un canon. Quelle fête pour lui que ce bruit de tambours, ces cris de la foule, cet enthousiasme populaire qui faisait vibrer ses nerfs et bouillonner sa tête! Le dimanche, on le voyait attentif à ces brûlantes improvisations qu'un vrai patriote, un bon citoyen, prédicateur révolutionnaire improvisé, jetait à la foule électrisée du haut de la chaire de Saint-Michel. Rude n'oublia jamais ces vêpres laïques et ses juvéniles transports. Il n'avait que huit ans et ne mesurait pas encore la taille requise quand son père l'enrôla dans un bataillon scolaire du temps, que le peuple avait baptisé le régiment de *Royal-Bonbon;* en temps de révolution on avance vite et les années comptent double. La fierté paternelle se délectait à le voir en pimpant costume, moitié garde-française, moitié garde nationale, longues guêtres noires, culotte blanche très courte, habit bleu échancré à pans renversés, tricorne sur l'oreille, grand sabre au côté, l'air fier et martial, évoluer sur la scène du théâtre, avec son bataillon, autour du buste de Robespierre ou de Marat, aux cris mille fois répétés de *Vive la Nation!* [1]

Le jeune soldat se prenait fort au sérieux et savait, au besoin, faire respecter son uniforme. Son oncle l'avait un jour emmené à Saint-Seine-

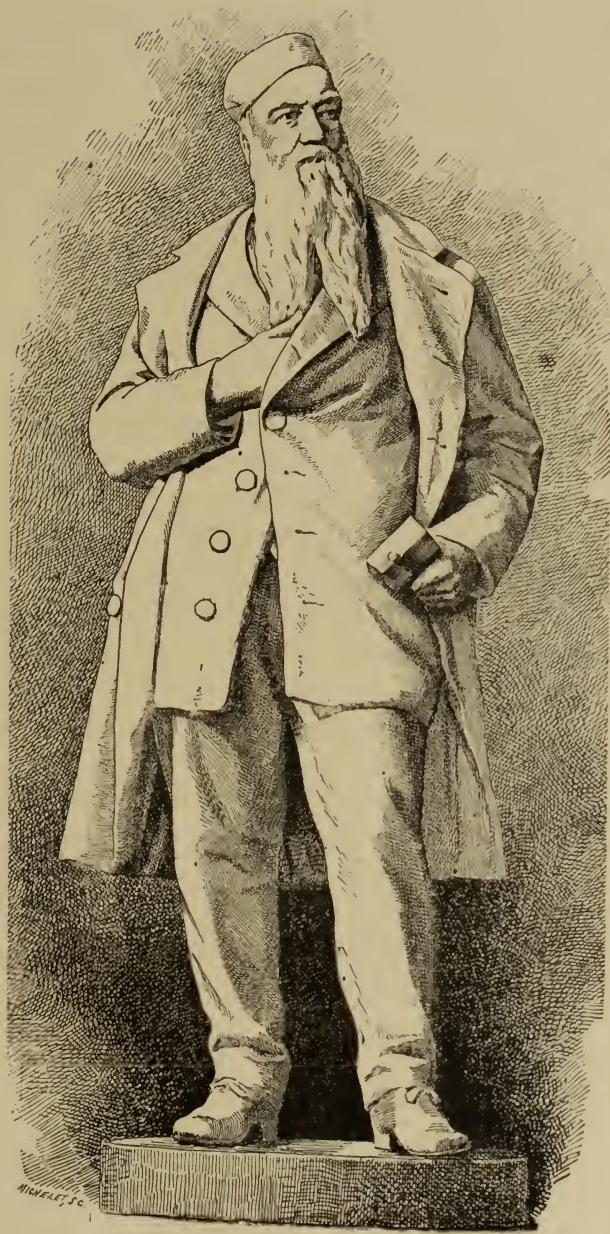
1. Ces détails et beaucoup de ceux qui vont suivre nous ont été conservés dans un livre extrêmement précieux qui parut en 1856 chez Dentu, sans nom d'auteur. Il est intitulé : *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement.* L'auteur, qui a puisé aux sources, qui a connu Rude et interrogé sa famille, nous permet de donner son nom : c'est M. Maximin Legrand. Rude négligeait parfois de signer ses œuvres. « La postérité, disait-il, y mettra mon nom si elle les juge dignes de l'occuper. » Qu'il nous soit permis d'appliquer cette parole trop modeste au livre de M. Legrand : la postérité n'aura garde d'oublier son nom.

sur-Vingeanne, village situé à neuf lieues de Dijon, et l'enfant avait voulu que son sabre fût du voyage. A l'auberge où ils descendirent, un barbier railleur s'avisa de décocher des plaisanteries à Rude au sujet de ce grand sabre auquel il semblait qu'on l'eût attaché. Indigné, furieux, bien résolu à ne pas laisser insulter *Royal-Bonbon* en sa personne, le soldat imberbe provoque en duel l'impertinent. On choisit le lieu, on fixe l'heure, on se battra dès l'aube du jour, le sabre est l'arme choisie. Rude, fort de son droit et sûr de son courage, eût dormi comme Condé la veille d'une bataille, mais une inquiétude lui revenait obstinément à l'esprit et le tenait éveillé : son sabre n'était pas aiguisé! Bien avant l'aube, alors que tous dormaient dans l'auberge, il se lève, descend à pas de loup dans la cour où, la veille, il avait avisé une meule; l'acier grince sur le grès, et grince d'autant plus que la meule n'ayant pas de manivelle il fallait la lancer d'une main, tandis que l'autre appuyait le plat du sabre. A ce bruit particulier et fort insolite à pareille heure, les gens s'éveillent, mettent le nez aux fenêtres, qui s'ouvrent successivement; nouvelles railleries et nouveaux quolibets. On court chercher l'adversaire, mais le lâche refuse de se battre et offre ironiquement des excuses. Pour le coup, Rude n'y tient plus ; exaspéré, hors de lui, il quitte l'auberge, prend ses jambes à son cou, fait d'une traite et sous un soleil brûlant, sans boire ni manger, les neuf lieues qui le séparent de Dijon. C'est déjà l'homme qui, beaucoup plus tard, à la révolution de Février, menacé d'être appréhendé au corps par un agent de police qui a deux fois sa taille, et se permet non seulement de l'arrêter, mais de lui manquer de respect, saisit le géant à bras le corps, le porte prestement au poste voisin, où il le dépose en criant : « Drôle, vous ne savez pas à qui vous parlez; je suis le sculpteur Rude! » Il y eut toujours chez Rude du soldat et de l'ouvrier ; il aima toujours l'outil et le panache; il lisait avec le même enthousiasme les récits de batailles de *l'Iliade* et les exploits épiques de *Victoires et Conquêtes des Français*. Ses appréciations littéraires étaient courtes mais expressives : « Quels hommes! quels hommes ! s'écriait-il alors ; fumons une bonne pipe ! » Puis, l'imagination échauffée, il reprenait l'ébauchoir. Un jour qu'il se promenait, en veston et en pantoufles, dans les rues de Dijon, sa flânerie le conduisit auprès d'un tailleur de pierre qui creusait une auge dans la pierre dure, s'y prenait mal et pestait tantôt contre la pierre, tantôt contre les outils. Rude se permit de lui donner quelques conseils : « Je voudrais vous y voir, *bourgeois* », dit l'ouvrier très vexé.

Tranquillement, Rude s'empare des outils, fait voler la pierre en éclats avec une vigueur et une adresse qui font ouvrir de grands yeux au tailleur de pierre : « Ma foi, bourgeois, vous êtes mon maître! » s'écrie-t-il émerveillé et sans se douter que les plus illustres tailleurs de marbre de l'École française peuvent en dire autant.

Soldat, forgeron, voilà une existence bien remplie et qui semble peu faite pour diriger l'esprit aux études et à l'art. Ce n'était pas d'ailleurs Antoine Rude qui pouvait deviner et encourager la vocation de son fils : il avait besoin de l'enfant pour la forge; c'était l'aîné de ses garçons et il se promettait bien d'en faire un bon ouvrier comme lui ; d'ailleurs il avait, en vrai démocrate, des idées peu bienveillantes à l'endroit des artistes et des *messieurs;* s'il ne les haïssait pas, il s'en méfiait ; peut-être était-il hanté par le proverbe : gueux comme un peintre. Lors même qu'il consentit, à force de supplications, à laisser son fils fréquenter l'*Académie*, il lui fit jurer ses grands dieux que ce n'était pas dans l'intention coupable de *faire un artiste.* Raille ou blâme qui voudra ce père sensé et prévoyant; il ne veut pas exposer son fils à devenir un déclassé, il fait tout son possible pour le décider à prendre le métier paternel et peut-être, au fond de lui-même, songe-t-il à sa santé qui l'inquiète et à ses filles qui auront besoin d'un aîné qui leur serve de père, quand il *viendra à manquer*, comme on dit en Bourgogne. Il ne fallait donc rien moins qu'un accident et une sorte de coup d'État pour que la vocation de Rude se dessinât et qu'il lui fût permis de la suivre.

Cet accident si heureux pour l'art fut une brûlure au pied produite par la chute d'un morceau de fer rouge. La blessure fut grave, la convalescence longue, et pendant ses loisirs forcés l'enfant, en quête de distractions, se rendit à une distribution des prix de l'École des Beaux-Arts qu'on appelait alors l'*Académie.* Qu'on ne sait guère quand on prononce ces harangues si souvent banales ou ampoulées, qu'on appelle des discours de distribution de prix, quelle influence peut avoir une idée, une simple phrase sur une âme neuve et enthousiaste! Il est vrai qu'à cette époque les âmes étaient montées à un fier diapason et ces grands mots de gloire et de patrie, d'art et de génie, qui nous semblent sonner si creux dans certaines déclamations du temps parce que nous les entendons d'une oreille vieillie et d'un cœur refroidi, ces mots remuaient profondément le cœur et le cerveau de Rude, qui se dit à lui-même : « Et moi aussi je veux être un artiste! » Que valait cette harangue qui



STATUE DE FRANÇOIS RUDE

par Tournois. (Dijon.)

révéla Rude à lui-même à l'âge de seize ans? Je l'ignore : une faible étincelle peut allumer un grand incendie et l'on connaît assez l'habitude des jeunes gens qui lisent le roman entre les lignes et animent de leur passion l'intrigue languissante. D'ailleurs l'École des Beaux-Arts comptait des hommes éminents et Devosge l'élevait au premier rang des écoles de province. La cause n'était donc pas disproportionnée avec l'effet, et la ville qui comptait parmi ses artistes Gagnereaux, Naigeon, Prud'hon, Ramey, et parmi ses monuments le palais et les tombeaux des ducs de Bourgogne, l'église Notre-Dame, si gracieuse et si originale, avec ses élégantes galeries gothiques et ses fantastiques sculptures, le puits de Moïse, d'un si merveilleux réalisme, et tant de curieuses maisons du XVIe siècle, cette ville parlait elle-même éloquemment d'art et de gloire. Qu'on ne s'étonne donc pas outre mesure de voir le petit boiteux rentrer à la maison tout rêveur, contenant son enthousiasme qui se trahissait dans ses traits, et bien résolu à demander dès le lendemain l'autorisation d'assister aux cours de l'*Académie*.

On devine les objections du père et on reconstitue aisément, par la pensée, cette scène de famille. La conclusion fut un moyen terme et une sorte de cote mal taillée : l'enfant continuerait son travail à l'atelier, mais on lui permettrait de suivre les cours de six à huit heures du soir en hiver, de six à huit heures du matin au printemps et en été. C'est peu pour apprendre à dessiner et à modeler, mais la nuit y suppléera, et s'il faut du papier, de la lumière, l'excellent Devosge, riche de ses 2,400 francs de traitement, augmentés de 400 francs de menus frais, viendra au secours de l'enfant. L'enclume d'ailleurs n'y perdra pas un coup de marteau. Il va sans dire que Rude promit à son père et se promit sans doute à lui-même de ne point sacrifier le métier à l'art et de rester toujours forgeron et poêlier : ces études pouvaient à la rigueur être regardées comme un complément de son apprentissage. Rude aimait à se moquer des biographes naïfs qui, dans leur conviction bien arrêtée que le génie est inné, nous montrent volontiers un Michel-Ange rêvant à dix ans de la Chapelle Sixtine : ne donnons pas dans ce travers. Il se laissa aisément persuader par son compatriote Jacotot que toutes les intelligences sont égales. D'où viennent donc les inégalités? De la méthode, disait Descartes; de la longue patience, disait Buffon; Rude disait : du travail et de la persévérance. Cette opinion est excellente pour soutenir le courage, mais il ne faut pas la prendre à la lettre : ce qui est modestie chez l'homme de génie pourrait bien n'être que naïveté chez les autres.

Il fallut d'abord à Rude plus que du travail et de la persévérance; il fallut de l'héroïsme. « J'aurais fait de la sculpture au fond d'un puits! » disait-il plus tard. Sa mère meurt le 11 avril 1803, à quarante-neuf ans, son père le 7 mars 1805, à cinquante ans : le 28 mars 1806 il perd sa sœur et sa filleule Françoise. La maison paternelle est vendue pour quelques milliers de francs. La conscription va bientôt l'enlever à sa famille et à ses études : il est vraiment au fond du puits. Oui, mais il s'est créé des protecteurs d'autant plus dévoués que la fortune lui est plus cruelle. C'est Devosge, son maître, qui ne jure que par lui et met à sa disposition le trésor de sa modeste bibliothèque et son rare talent de professeur et d'initiateur. Devosge, né à Gray, d'une famille de sculpteurs, avait commencé ses études à Lyon, dans l'atelier de Perrache, et les avait continuées à Paris, dans celui du dernier des Coustou, puis il avait abandonné la sculpture pour la peinture. S'il n'a pas laissé comme sculpteur et comme peintre une œuvre qui s'impose à l'admiration, il eût pu dire comme ce Spartiate mourant sans enfants qui se vantait de laisser deux filles immortelles, Leuctres et Mantinée : « Je laisse Pierre Prud'hon et François Rude! » Le fils du maçon et le fils du poêlier sont bien en effet ses œuvres : il s'est donné à eux tout entier, il a vécu en eux et il vivra éternellement par eux. Son portrait peint par Prud'hon, son buste sculpté par Rude, sont plus que d'admirables œuvres; ce sont aussi des témoignages d'une reconnaissance profonde et attendrie. Homme de grand sens et de grand cœur, fort éprouvé lui-même puisqu'il avait perdu un œil à la suite d'une opération mal faite, dévoué corps et âme à ses élèves, doué tout à la fois du sens très vif de la nature et d'une connaissance approfondie de l'antiquité, Devosge fut un admirable maître. Peut-être son tempérament artistique se peint-il tout entier dans ce trait qui nous montre en lui un fervent admirateur du Poussin : lorsqu'il était élève de Deshayes, gendre de Boucher, il fut surpris un jour par Boucher lui-même en contemplation devant *l'Enlèvement des Sabines* de Poussin. « Vous trouvez cela beau, lui dit Boucher, eh bien! tâchez d'en profiter mieux que moi! » Avec les maîtres du XVIIe siècle, il revenait à la nature si profondément altérée par le siècle de Mme de Pompadour, qui, selon l'épigramme de Chénier contre l'abbé Delille, mettait du rouge à Virgile et des mouches à Milton. Les sujets qu'il indiquait à ses élèves étaient toujours tirés de la nature et inspirés par l'antiquité; c'étaient des rémouleurs, des semeurs, des coureurs, des

lanceurs de javelots, des joueurs au palet. Il fut le seul maître qui laissa sur le talent de Rude une empreinte indélébile, car ses maîtres de Paris ne firent, de son propre aveu, qu'entraver ses progrès et le détourner de sa voie : il dut oublier tout ce que d'autres que Devosge lui apprirent.

Mais que lui eût servi de suivre assidûment les cours, de passer ses nuits à dessiner, de s'enfermer le dimanche dans sa mansarde, lui qui adorait le plein air, les courses à travers champs, qui tint toujours à être le premier à la salle de danse et d'escrime, à la nage et au patinage? La pauvreté venait de faire de lui un peintre en bâtiment, et il badigeonnait des portes et des fenêtres chez un entrepreneur de menuiserie; la pauvreté allait faire de lui un soldat et peut-être l'envoyer mourir, comme son frère Antoine, dans un hôpital militaire. Que pouvait Devosge contre cette fatalité qui semblait s'acharner sur son élève? C'est alors qu'il fut pour ainsi dire une seconde fois sauvé à l'art par Frémiet; celui-ci lui procura, en 1804, sa première commande artistique, un buste de Monnier, son beau-père; il le logea chez lui, le racheta en 1805 de la conscription et, vu la date, autant dire de la mort (au tirage au sort, le numéro deux lui était échu); bref, il le mit en état de gagner sa vie et d'achever ses études. Et pourtant Rude, quand on parlait de Devosge et de Frémiet, ne voulait pas qu'on prononçât le mot de reconnaissance : le cœur a ses subtilités, et dans une forte et énergique nature comme la sienne, elles sont exquises. Ce n'est point un sentiment de reconnaissance qui unit un fils à son père, un ami à son ami; il faudrait un mot plus profond et plus délicat qui manque peut-être aux langues humaines. Ne disons donc pas que ce fut par reconnaissance que Rude, en 1814, s'exila volontairement pour suivre l'ancien receveur des contributions Frémiet, révoqué et proscrit, et pour partager avec lui « le pain amer de l'étranger », gagné au jour le jour à la sueur de son front. Dans ces premières années de Rude, dans ces rapports du maître à l'élève et de l'élève au maître, du protecteur au protégé et du protégé au protecteur, surtout peut-être quand les rôles sont renversés, il y a quelque chose de la simplicité antique, et rien ne fait plus d'honneur aux mœurs provinciales et dijonnaises du commencement du siècle. Dès que Devosge crut que son élève savait tout ce qui peut s'apprendre en province, il fut décidé, d'un commun accord avec Frémiet, que Rude irait à Paris et qu'il concourrait pour le prix de Rome.

CHAPITRE II

Premier séjour à Paris. — *Thésée ramassant un palet* (1806). — L'École des Beaux-Arts. — Deuxième prix : *Marius méditant sur les ruines de Carthage* (1809). — Premier grand prix : *Aristée pleurant ses abeilles* (1812). — Les événements de 1814 à Dijon. — Départ pour la Belgique.

En 1807, le baron Vivant Denon, amateur très éclairé et même habile graveur, était directeur général des musées impériaux. Il donnait alors le projet d'ensemble et une partie des dessins de la Colonne de la Grande Armée ou Colonne Vendôme. C'est à lui que Rude se présenta, grâce à une chaleureuse lettre de recommandation de son professeur Devosge. Pour se faire bien accueillir, il apportait avec lui mieux que cette lettre, je veux dire une statuette en plâtre qu'il venait de terminer, *Thésée ramassant un palet*. Denon l'admira et même la prit d'abord pour une copie de l'antique, tant le jeune sculpteur, nourri de fortes études, était dès lors pénétré du sentiment de l'antiquité qui lui sortait, pour ainsi dire, par tous les pores. Est-ce la figurine en marbre, signée *F. Rude Dijon 1806*, qui fait partie de la collection léguée au Louvre par M. Thiers et qui justifierait suffisamment l'admiration bienveillante de Denon, compatriote de Rude (il était né à Châlons-sur-Saône) et ami de Devosge ? [1]

C'est la plus ancienne des œuvres de Rude et, par la pose, par la perfection du modelé du dos et du torse, elle fait déjà songer au *Pêcheur napolitain*. Il était donc naturel que Denon s'intéressât vivement au jeune sculpteur, désirât l'employer aux travaux de la Colonne et l'introduisît dans l'atelier de Gaulle, ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Dijon, qui en était chargé. Rude travailla aux bas-reliefs et fut, dit-on, particulièrement occupé à modeler les armes et les costumes militaires qui décorent le piédestal : obusiers, canons, étendards, tambours, trompettes, casques, shakos, uniformes russes et autrichiens. La distance est longue de cette

1. Charles Blanc le décrit ainsi dans le catalogue : « Il est assis et penché en avant; il semble fatigué ou blessé et il laisse retomber son bras gauche de tout son poids, avec une expression de découragement. » Il y en a une reproduction en bronze chez M. Thiébault, avenue de l'Opéra.

humble besogne au groupe du *Départ*, mais il semble qu'il y ait tout d'abord pour Rude une sorte de prédestination à célébrer l'héroïsme national : il s'essaye aux armes avant d'aborder les héros. Surtout, il gagne sa vie et apprend son métier ; c'était alors toute son ambition.

Il entrait peu de temps après dans l'atelier de Cartellier et se préparait au concours pour le prix de Rome. Il n'y avait guère plus de six mois qu'il était à Paris quand il affronta ce concours et remporta un premier succès : il obtint le second prix. Le premier prix fut remporté par Cortot, mais la lutte avait été très honorable et, à défaut de l'École de Rome, le second lauréat fut admis à l'École des Beaux-Arts [1]. La figure qui lui valut un second prix a été heureusement conservée : c'est le *Marius méditant sur les ruines de Carthage*, qui se trouve actuellement à l'École des Beaux-Arts de Dijon, figure essentiellement académique, bien différente du *Thésée*, et qui marque une direction nouvelle, mais non pas un progrès. D'une manière générale, Rude, en dépit d'un travail acharné, n'eut pas à se féliciter de son séjour à Paris, car il apprécia plus tard sévèrement l'enseignement qu'il y reçut et déclara souvent, à tort ou à raison, qu'il y avait perdu son temps. Est-ce par affection exclusive et par respect superstitieux pour son premier maître ? Toujours est-il qu'il fut obligé de se défaire, non sans peine, des habitudes qu'il y contracta, de revenir à l'antiquité véritable à laquelle on substituait une antiquité bâtarde et conventionnelle, et de se retremper dans la nature trop souvent remplacée par les procédés d'école. Ce furent, disait-il, sept années de perdues. Pourtant ses maîtres étaient loin de penser qu'il perdît son temps ; dès 1812 il enleva de haute lutte le premier grand prix, qui lui donnait droit à une bourse de voyage et à une place de pensionnaire à la villa Médicis. Le sujet traité était *Aristée pleurant ses abeilles*. Il est bien regrettable que la rancune de Rude contre les procédés et l'enseignement académique se soit acharnée contre l'innocent bas-relief qu'il brisa de ses propres mains en 1842, après l'avoir longtemps conservé

1. Il y avait un concours préparatoire et un concours définitif. Au premier essai, Rude avait eu à traiter le sujet suivant : *Alexandre buvant la médecine préparée par son médecin Philippe*, et avait été classé troisième (1er avril 1809). Trois mois après eut lieu le concours définitif, où Rude obtint le second prix. (Voy. L. de Fourcaud, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1888, p. 114.) Ajoutons qu'en 1811 Rude recule au troisième rang avec le sujet suivant : *Isaïe annonce au roi Ézéchias sa mort prochaine*, et qu'en 1812 il obtient le prix Caylus en traitant ce thème : *l'Attente mêlée de crainte*.

dans son atelier. Il revenait alors du seul voyage, un voyage bien court, qu'il fit en Italie, et ce fut sans doute un sacrifice et un holocauste à la véritable antiquité, qui venait de lui être dévoilée dans toute son éclatante beauté. Aristée, qui n'en pouvait mais, vola en morceaux : Rude, malgré l'inspiration antique de beaucoup de ses œuvres, et non des moindres, eut toujours la sainte horreur du pastiche et du convenu. Le concours préparatoire : *Chrysès, grand prêtre d'Apollon, vient redemander sa fille au camp des Grecs*, l'avait déjà classé au premier rang, qu'il conserva au concours définitif.

Il était écrit que Rude n'irait pas à l'École de Rome. Des prescriptions ministérielles récentes, motivées par le besoin d'économie et par le déficit de l'École, portaient que les élèves ne seraient envoyés en Italie qu'une année après le grand prix ; son protecteur fut d'avis qu'il fallait encore prolonger son séjour à Paris, gagner un peu d'argent qui lui permît de faire en Italie un séjour plus commode et plus fructueux, et lui confia, en attendant l'ordre de départ, l'exécution des bas-reliefs d'un obélisque qu'on projetait d'élever sur le terre-plein du Pont-Neuf, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le *Henri IV à cheval* de Lemot. C'était encore consacrer son talent à la Grande Armée. Quelques commandes privées, entre autres les bustes de la famille Ternaux et de Feuchot, retenaient aussi le jeune prix de Rome. Le conseil était bon, mais des événements se précipitaient qui devaient bouleverser les plans les mieux conçus : l'Europe était en feu et les alliés allaient envahir la France. Parti pour l'Italie, Rude termina son voyage à Dijon, où il s'était arrêté pour embrasser ses amis au passage. C'est là qu'il se jeta dans la mêlée et donna pleine carrière à son humeur batailleuse et à son brûlant patriotisme ; il n'était pas de tempérament à se réfugier en égoïste dans les sereines régions de l'art et à se désintéresser des affaires de son pays quand le sol tremblait sous les pas des envahisseurs, quand Napoléon récemment débarqué et acclamé s'avançait à grandes journées et faisait voler de clochers en clochers, jusqu'aux tours de Notre-Dame, la renommée de ses succès.

N'oublions pas que Frémiet était un ardent bonapartiste et que la haine des Bourbons était en quelque sorte innée au cœur de Rude. Dans Napoléon il voyait avant tout le glorieux capitaine vainqueur de l'Europe, peut-être aussi le continuateur de la Révolution, un Robespierre à cheval ; il oubliait le tyran. Cocardes tricolores contre cocardes blanches ;

ainsi se résumait à ses yeux la situation; il était mû non par une pensée politique, mais par la passion patriotique. Le voilà donc en présence de deux héros qu'il doit plus tard faire revivre dans le bronze : Napoléon et le maréchal Ney! Le maréchal arrivait à Dijon à la tête de dix-huit mille hommes bien résolus à barrer la route à *l'ogre de Corse.* Frémiet groupait autour de lui tous les bonapartistes militants et on avait décidé de marcher au-devant de l'empereur en se jetant dans la montagne. Le temps pressait; l'avant-garde de Ney entrait en ville ; les royalistes se croyaient sûrs du succès. Rude eut l'idée d'une héroïque folie ; avec cinq bonapartistes résolus, tous ornés d'énormes cocardes tricolores, il se planta devant les palissades du théâtre alors en construction, attendit les soldats de Ney et les accueillit du cri retentissant de : « Vive l'Empereur! » Le premier peloton passe, étonné, mais impassible ; le second s'avance à son tour et la petite troupe crie de nouveau : « Vive l'Empereur! » Ce fut comme une traînée de poudre ou une explosion électrique : les soldats crient à leur tour « Vive l'Empereur! » Ney et son armée appartiennent à Napoléon ; ce revirement n'avait pas demandé le temps qu'il faut pour changer une cocarde : les officiers y pourvurent le lendemain.

Un jeune soldat marseillais était entré par hasard, pendant la guerre de 1870, au musée de Dijon et contemplait ébahi le beau groupe d'*Hébé*. On sait que l'oiseau de Jupiter fait à la déesse de la jeunesse, de ses ailes déployées, une éclatante auréole de marbre transparent. « Un aigle! encore un aigle ici! » s'écria le soldat rouge d'indignation, et il tirait déjà son sabre pour lui briser les ailes quand un gardien l'arrêta. Ne jugeons pas du bonapartisme de Rude avec la largeur d'esprit du soldat marseillais : s'il a fait, à Fixin, l'apothéose de Napoléon, il l'a déifié comme le déifiaient à la même époque Lamartine et Victor Hugo. Le second empire ne se méprit pas sur ce bonapartisme et Noisot, l'ami de Rude, un vrai napoléonien, disait naïvement en déplorant les opinions politiques de son ami : « Oh ! si tous les *rouges* lui ressemblaient ! » Louis David, l'ancien collègue de Robespierre et le peintre de Marat, ne disait-il pas aussi : « Bonaparte, voilà mon héros! » en dessinant son profil « antique » devant ses élèves?

L'ivresse du succès fut de courte durée. Dès que Waterloo eut ramené les Bourbons, Frémiet dut prendre la route de l'exil avec sa mère, sa femme et ses deux filles. Rude moins en vue, sinon moins compromis,

protégea le départ de la famille de son protecteur ; moustaches coupées pour se déguiser, pistolets dans les poches, l'œil au guet, il l'accompagna ou plutôt l'escorta jusqu'à ce que tout danger fût écarté. Alors, l'esprit plus tranquille, il alluma sa pipe et revint à Dijon, croisant en chemin le peintre David, qui allait demander un asile d'abord à la Suisse et ensuite à la Belgique et qu'il feignit par discrétion de ne pas reconnaître. N'ayant désormais plus à craindre que pour lui, il regretta ses moustaches, et remit à son chapeau, pour rentrer en ville, sa cocarde tricolore. Il songeait peut-être encore à s'engager dans les volontaires de la Côte-d'Or, mais il y avait en Belgique une famille de proscrits qui avait besoin de lui. Entre Rome et Bruxelles il n'hésita pas un seul instant; le devoir d'abord, l'art ensuite. Avec Rude et David, l'art français dans sa fleur et dans sa maturité va pour plusieurs années émigrer en Belgique. Ces deux grands artistes, qui étaient en même temps de grands caractères, ont laissé sur le sol étranger des souvenirs encore vivants et également honorables pour eux et pour la France. Ce sont ces souvenirs, recueillis dans le pays même, ce sont les résultats de douze années bien remplies de la vie artistique de Rude qui vont maintenant nous occuper.

CHAPITRE III

Une visite à Terwueren. — L'art à Bruxelles vers 1820 — Sophie Frémiet. — Mariage de Rude. — Son atelier et ses élèves. — *La Chasse de Méléagre.* — Les huit bas-reliefs de l'*Histoire d'Achille.* — Résultats acquis.

Terwueren, situé à trois lieues environ à l'est de Bruxelles, n'est plus, depuis l'incendie du château, qu'un vaste parc aux mélancoliques allées. J'y arrivais à l'automne de 1882, cherchant en Belgique les traces du séjour de Rude : les hautes herbes des pelouses les faisaient ressembler à des prairies ; aucune barque ne sillonnait le lac vers lequel elles s'inclinent en pente douce ; la solitude n'était animée que par des chants d'oiseaux et le passage furtif au détour d'une allée d'une biche qui la traversait lentement en vous regardant d'un air à la fois assuré et craintif. N'y cherchant pas des impressions de touriste, ni des prétextes à rêver, je brûlais d'impatience de contempler les œuvres dont Rude avait décoré le château et qui représentent une phase si importante de son génie et de l'art français. Tout d'abord, quelle déception ! le château n'est plus qu'un monceau de ruines et, qui pis est, de laides ruines : un Saint-Cloud bourgeois où poussent les ronces. Les pluies ont achevé l'œuvre de l'incendie et tout a dû tomber en poussière. Je me rappelai l'énergique imprécation contre le sort d'un refrain de chanson que Rude aimait à répéter quand il se rendait à pied de Bruxelles à Terwueren, et je me mis découragé à errer parmi les décombres : j'eus d'abord la joie de constater que le bas-relief en pierre du portique, *la Chasse de Méléagre*, était absolument intact, protégé par les colonnes encore debout. Hélas ! de la salle de la rotonde affaissée sur elle-même, il ne semblait rester que des débris calcinés, informes, lamentables. Il faut se rappeler cette première impression pour apprécier comme il convient les excellents moulages de l'*Histoire d'Achille :* c'est merveille qu'à force de patience et de talent on ait pu prendre ces superbes empreintes de marbres brisés, effrités, déliquescents. Les Belges ont encore une fois bien mérité des admirateurs de Rude : l'œuvre est plus qu'à demi sauvée et c'est presque un miracle [1].

1. Cf. l'article que j'ai consacré à ces sculptures, dans *l'Art*, 13e année, t. Ier, p. 157 et 252, et t. II, p. 51 : *l'Œuvre de François Rude en Belgique.*

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (PREMIER FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

Chose curieuse, la flamme a détruit ou endommagé plus de la moitié des œuvres de Rude en Belgique et, par une sorte de fatalité, pas un grand incendie n'éclate à Bruxelles qui n'en réduise quelqu'une en cendres : je suis convaincu, sans l'avoir encore vérifié, que le récent incendie du palais des députés a détruit son buste du roi Guillaume. Telles de ses œuvres furent ainsi anéanties aussitôt qu'achevées, comme les cariatides de la loge royale au Grand-Théâtre et la décoration de la salle des États généraux, que le sculpteur dut recommencer entièrement. Si l'allégorie était encore de mode, on dirait volontiers que Vulcain se venge : Rude n'a-t-il pas déserté son autel en quittant l'enclume ? Il lui consacra pourtant un buste qui fait pendant à celui de Mercure au fronton du vieil Hôtel des Monnaies, mais on nous apprend que, contre toutes ses habitudes de lenteur au travail, il expédia les deux bustes en une seule journée ! Il nous reste toutefois des œuvres assez nombreuses pour nous permettre de caractériser ainsi qu'il suit l'évolution du talent de Rude pendant ces douze années : Dijon avait été l'initiation à la vraie antiquité qui respire dans le *Thésée*, Paris, l'apprentissage des procédés d'école qui triomphaient dans l'*Aristée;* Bruxelles marque une sorte de synthèse laborieuse et extrêmement intéressante entre l'antiquité et la nature, entre l'influence immédiate de David et la copie littérale du modèle vivant. Parfois, semble-t-il, le peintre est sculpteur et le sculpteur est peintre : le tableau est un bas-relief et le bas-relief est un tableau. Il était à craindre que Rude ne s'inclinât plus que de raison devant l'autorité de David qu'il admirait beaucoup, mais il n'en fut rien et, somme toute, il ne s'inclina que devant la nature : son goût même pour l'antiquité l'y ramène et il apprend de plus en plus à interpréter la nature comme l'interprétaient les anciens. Il la voit pour ainsi dire à travers les antiques, mais il ne la perd pas de vue un seul moment.

Cherchons d'abord dans quel milieu il se trouvait tout à coup transplanté : ce milieu nous apparaît sous un double aspect, le groupe d'exilés dont il faisait partie et la société nouvelle qui devait naturellement le plier à ses exigences. Les deux plus célèbres sculpteurs de Belgique étaient alors Godecharles et Van Geel, auteurs, le premier de médiocres frontons, le second du lion de Waterloo ; Godecharles se croyait un pur classique, gardien sévère des traditions ; Van Geel [1], plus

1. Louis van Geel, de Malines, avait été un des concurrents de Rude à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1811, il avait obtenu le deuxième prix sur le sujet : *Isaïe*

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (DEUXIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

jeune, passait pour un novateur, car on est toujours le romantique de quelqu'un. La nature était le moindre des soucis de Godecharles : à son atelier il n'y avait qu'un seul modèle qui posait, dit-on, alternativement en homme ou en femme, pour les Hercules ou pour les Vénus ! Inconnu, étranger, presque proscrit, Rude ne devait guère compter sur les commandes officielles et d'ailleurs le roi Guillaume Ier avait une étrange façon d'encourager les arts : c'était de faire trois cents millions d'économies personnelles. Les deux sculpteurs belges avaient fait chacun un buste du roi et, malgré de nombreuses séances, n'avaient réussi qu'à manquer totalement la ressemblance sans atteindre le style. Rude ne pouvait aspirer à voir poser pour lui ce royal visage « taillé en casse-noisettes » ; il se contenta donc de l'observer le dimanche au prêche et réussit à faire mieux que ses rivaux ; il envoya le buste à la reine, qui passait pour aimer beaucoup son mari, et n'attendit que peu de temps sa récompense — une lettre de félicitations. C'était peu pour le sculpteur et le praticien, car il était à la fois l'un et l'autre, et quelques écus sonnants eussent sans doute mieux fait son affaire. Vers la fin de sa vie il montrait un jour à un ami intime une pièce de six francs qui avait été souvent, disait-il, toute sa fortune et, comme la garde à Waterloo, l'espoir suprême et la suprême pensée. Il n'avait pourtant jamais fait donner la garde : au moment critique son bon génie lui envoyait une commande inespérée, une aubaine inattendue, « et la bonne pièce rentrait dans sa cachette ! »

Le vrai milieu de Rude, celui où il s'enferme et se complaît, c'est d'abord sa famille adoptive, c'est ensuite la colonie d'exilés et les élèves qui fréquentent son atelier. Nous avons déjà parlé de Frémiet : il obtint à cette époque un modeste emploi à Mons et continua d'écrire dans *le Vrai Libéral* des articles remarqués, où il passait avec aisance d'une discussion politique à une polémique religieuse, d'un article économique à une causerie artistique, mais où, de parti pris, il s'abstenait scrupuleusement de citer le nom de Rude. Pas de réclame, ce fut toujours la maxime du sculpteur ; un critique vit un jour sur sa table deux volumes où de nombreuses pages étaient consacrées à ses œuvres : celles-là n'étaient pas coupées. Sophie Frémiet, la fille aînée, celle que Rude

annonce au roi Ézéchias sa mort prochaine. David d'Angers avait enlevé le premier prix et Rude n'était classé que le troisième. L'année suivante, quand Rude obtint son premier prix avec *Aristée pleurant ses abeilles*, van Geel venait immédiatement après lui, Pradier le quatrième et Roman le sixième.

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (TROISIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

épousa quelques années plus tard, n'était encore qu'une enfant lorsqu'il s'exila volontairement avec son bienfaiteur : il n'y a donc, dans cet abandon volontaire de son prix de Rome, et sa résolution courageuse de rejoindre les proscrits, rien qui puisse faire songer à une aventure romanesque. Mais cette enfant, élève jadis de Devosge, élève maintenant de David, manifestait d'étonnantes dispositions artistiques. Pour gagner sa vie et venir en aide à sa famille, elle ouvrit bientôt une école de dessin. La plus jeune des filles de Frémiet épousa le peintre Vanderhaert, élève et ami de Rude : de ce mariage naquit, entre autres enfants, cette Martine, dont Rude fut en quelque sorte le père adoptif et l'éducateur et qui devint plus tard la femme du sculpteur Cabet. Citons encore parmi les exilés que Rude fréquentait particulièrement le conventionnel Bonnet, le célèbre pédagogue Jacotot, son compatriote, qui l'initia à sa méthode d'éducation, que Rude avait d'ailleurs devancée dans son enseignement. Les bustes de *Bonnet* et de *Jacotot* datent de cette époque. Une des plus précieuses relations de Rude fut l'architecte Vanderstraeten : médiocre comme architecte, mais sachant reconnaître le talent d'autrui et choisir habilement ses collaborateurs, il s'aperçut promptement de l'excellent parti qu'il pouvait tirer de Rude et lui confia les travaux décoratifs de Terwueren que les Belges faisaient alors bâtir pour le prince d'Orange. Le sculpteur s'adjoignit aussitôt son beau-frère pour les peintures des plafonds et Sophie Frémiet pour celles des attiques, des panneaux et des dessus de porte, triple et intéressante collaboration qui nous fait d'autant plus regretter l'incendie qui en a détruit jusqu'aux vestiges en ce qui concerne les peintures. Vanderstraeten ne ménageait pas les commandes et tenait habilement le sculpteur en haleine, mais la plupart de ces commandes restaient à l'état de projets et Rude en était pour ses dessins et ses esquisses sans qu'il songeât à se plaindre. M. Maximin Legrand cite plusieurs de ces esquisses : « deux figures à exécuter en pierre, *le Commerce* et *la Navigation,* pour le vestibule du palais d'Orange, à Bruxelles ; des modèles de têtes avec palmettes pour frises de dessus de portes à exécuter en marbre, les esquisses du fronton du théâtre ; ces derniers commandés par M. Damême, français ; quatre grands bas-reliefs à exécuter en pierre au nouveau palais du prince d'Orange. » Que sont devenus tous ces dessins ? Quand une intrigue d'antichambre enleva au sculpteur les trois quarts de l'Arc de triomphe pour lequel il avait déjà tant travaillé, on fut frappé de sa stoïque résignation : l'habitude était

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (QUATRIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

prise de ces déceptions! Tant d'esquisses dorment sans doute dans des cartons inconnus et feraient la gloire de nos musées : j'ai vu chez le docteur Moyne, de Dijon, des motifs d'ornements, des dessins de personnages, qui étaient destinés au plafond de la bibliothèque du duc d'Aremberg et qui font vivement regretter tant d'autres œuvres perdues ou enfouies, car Rude était aussi habile du crayon et de la plume que du ciseau. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à étudier au Louvre les cinq grands dessins qu'il avait ébauchés pour les quatre groupes des pieds-droits et pour le couronnement de l'Arc de triomphe. Ces richesses sont trop oubliées : elles passionneraient les archéologues si Rude avait eu le bonheur de vivre il y a dix siècles ou bien au temps des archers de Darius !

« Qu'importent les déceptions, disait-il, l'important pour un artiste est de *faire*. » Il avait une autre raison d'être indulgent à la fortune et de sourire à ses rigueurs ; il venait d'épouser en 1821 Sophie Frémiet et ce mariage, qui comblait toutes ses espérances, illuminait d'un rayon de bonheur son existence si laborieuse et si pauvre : les privations, l'incertitude de l'avenir ne comptaient pas pour ces grands cœurs si dignes l'un de l'autre. Ceux qui ont connu Mme Rude dans sa vieillesse nous l'ont dépeinte comme une femme charmante pleine de bonté, d'entrain, de gaieté, pétillante d'esprit et de bonne humeur bourguignonne, type achevé de ces femmes françaises de tant de grâce et de tant de cœur, qu'elles transfigurent comme avec une baguette magique les jours sombres en jours de soleil et de fête et donnent à l'exil lui-même tout le charme de la patrie absente. Modeste, douée d'un grand talent de peintre, elle vécut dans la pénombre de son mari sans jamais chercher à rivaliser avec lui, toute dévouée à son bonheur et à sa gloire, lui créant l'intérieur calme et poétique qui convenait à son génie et que réclamait son cœur : nul doute qu'elle ait eu la plus heureuse influence sur cette riche et débordante nature qu'elle sut assouplir et affiner. Avec cela héroïque et disant simplement à son mari qui travaillait au *Pêcheur napolitain* et n'avait pas un sou pour payer les praticiens : « Nous vendrons nos chemises ! » Ajoutons que cette gracieuse femme n'était pas seulement excellent peintre, mais bonne musicienne, très instruite, d'une conversation spirituelle et d'une verve intarissable : ce n'est que justice de l'associer entièrement à la gloire et à tous les succès de son mari. Une grande ombre assombrit pourtant cette union sans nuages et ce bonheur

ACHILLE TREMPÉ DANS LE STYX.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

constant : un fils leur naquit en 1822 qui faillit coûter la vie à sa mère et mourut à l'âge de huit ans, laissant un deuil inconsolable et une plaie toujours saignante.

Élève de David, Sophie Frémiet fit à cette époque une copie si parfaite du tableau de son maître : *Télémaque et Eucharis*, que David n'hésita pas à la signer de son nom et que l'ambassadeur allemand, qui avait acheté l'original, ne put le distinguer de la copie que grâce à son cachet apposé sur la toile. Mme Rude ne se bornait point à des copies : on peut voir au musée de Dijon deux tableaux, *Un Épisode pendant la Fronde* et une scène de *la Révolte des Pays-Bas*, qui montrent jusqu'où elle pouvait s'élever dans le genre historique et l'entente de la composition. Son propre portrait et celui de son mari sont de purs chefs-d'œuvre. S'il est vrai qu'enseigner c'est apprendre deux fois, Rude et sa femme devaient à cette époque faire des progrès d'autant plus sûrs et rapides, que non seulement ils produisaient beaucoup mais dirigeaient avec autant de succès que d'activité, celle-ci une école de dessin, celui-là un atelier de sculpture. Les élèves étaient nombreux et, grâce à l'un d'entre eux, Feignaux, qui a communiqué dans une lettre intéressante de nombreux détails à M. Legrand, nous pouvons nous faire une idée fort exacte de l'enseignement de Rude et de ses habitudes de travail.

Il ouvrit d'abord son atelier dans les ruines du vieux couvent des *Lorraines* dont la vieille chapelle délabrée, coupée à mi-hauteur par un plancher, donnait à la fois un local au premier pour les élèves et un vaste espace au rez-de-chaussée pour les travaux du maître. Il le transféra plus tard dans la chapelle abandonnée des *Douze-Apôtres*. Sans insister encore sur les principes d'art et sur l'esthétique de Rude, indiquons brièvement les innovations qui lui attirèrent à la fois de nombreux élèves et de sévères critiques. La première consistait à substituer, à la copie des détails et des fragments, les ensembles et les masses : il faisait tendre une vaste toile noire sur laquelle l'élève marquait les *grands points*, qu'il joignait ensuite par un trait continu de manière à obtenir la silhouette d'ensemble et à ne passer que plus tard aux détails. La seconde était l'introduction des modèles hommes et femmes dans l'atelier : il exigeait qu'on ne travaillât qu'avec le modèle vivant sous les yeux. Cette réforme fit du bruit : on se scandalisa d'abord de cette introduction des femmes comme modèles ; on invoqua l'intérêt des bonnes mœurs, la morale contre l'art ; mais, grâce à l'influence que Rude possédait sur ses élèves et qui arrêtait soudain toute

LES PREMIERS EXPLOITS D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

parole légère et toute réflexion inconvenante, on s'habitua peu à peu à une réforme qui nous paraît bien naturelle et qui en réalité, pour l'époque et le milieu, était audacieuse. Il y eut toujours du moraliste en Rude et même du prédicateur de morale : ses exhortations et surtout son exemple avaient assez d'influence pour déshabituer ses élèves, presque tous des Flamands et c'est tout dire, de l'estaminet et de la brasserie. Non qu'il fût l'ennemi d'une franche gaieté et qu'il n'aimât à rire comme les autres, de son bon rire large et sonore, des farces d'atelier, mais le temps qui se perdait à vider des chopes, il en avait besoin pour cultiver l'esprit de ses élèves. C'est sa troisième réforme : un artiste doit être instruit, pensait-il, non seulement dans son art, mais dans tous les arts et dans toutes les sciences, autant du moins qu'il est possible. Il organisa donc une sorte d'enseignement mutuel, cours de géométrie, d'anatomie, d'histoire, d'antiquités grecques et latines, une véritable encyclopédie artistique. On ne passait jamais un jour sans faire une lecture, ni une semaine sans tirer de ces lectures si nombreuses et si variées quelque sujet de composition où tous s'essayaient. On ne négligea pas la musique, car Rude était persuadé que tous les arts comme toutes les sciences confinent et se tiennent ; grâce au concours de Mme Rude et de sa sœur Mme Vanderhaert, on put bientôt organiser de petits concerts. « Soyez artistes le plus complètement qu'il est possible », ce fut la constante maxime de Rude. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si un des premiers il a deviné et goûté Berlioz. Quelle activité physique et quelle activité d'esprit ! Heures fortunées et fécondes où le génie prenait conscience de sa force, où la jeunesse, les longs espoirs et les vastes pensées transformaient magiquement la misère et les déceptions en bonheur et en rêves de gloire ! Voyez le sculpteur partir à trois heures du matin pour Terwueren, vêtu comme un ouvrier, accompagné d'un de ses élèves qui a peine à le suivre, car il marche à grands pas, ruisselant de pluie ou couvert de neige et chantant, pour abréger la route, un vieux refrain plus énergique par le sens que riche par la rime ; puis aux lèvres sa vieille amie, une pipe bien culottée, et l'estomac lesté de deux petits pains trempés dans un demi-verre d'eau-de-vie, déjeuner traditionnel du vigneron, du vieux *barozai* de son pays ! Plusieurs heures passées au milieu des ouvriers, trois lieues pour aller et trois lieues pour revenir n'entameront pas son énergie : il sera de retour pour donner à ses élèves la leçon habituelle et pour continuer à l'atelier l'œuvre ébauchée.

ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

Le caractère des travaux de Rude à cette époque de transition et de transformation est extrêmement intéressant à fixer. Sans énumérer tous ces travaux très variés, depuis la simple décoration jusqu'aux bustes, aux bas-reliefs et aux statues, depuis la cheminée de la chambre à coucher de la reine jusqu'à la *Chaire de vérité* de l'église Saint-Étienne de Lille, énumération que le lecteur trouvera aussi complète que possible au catalogue qui termine ce volume [1], insistons de préférence sur *la Chasse de Méléagre* et l'*Histoire d'Achille*, œuvres que nous estimons les plus propres à donner une idée exacte des tendances de Rude à l'époque qui nous occupe.

Et d'abord qu'on ne craigne pas d'y trouver un simple pastiche de l'antiquité ; ses personnages sont bien vivants ; la mythologie et l'érudition n'ont remplacé ni l'inspiration ni la copie sur le vif de la nature. Un archéologue de Harlem visitant un jour l'atelier du sculpteur s'extasiait sur l'exactitude scrupuleuse et la profonde érudition de Rude ; cette exactitude est réelle et cette érudition est des mieux informées, mais bien qu'on nous dise que Rude en entendant cet éloge enthousiaste ait rougi de modestie et n'ait su où se cacher, il est probable que son instinct d'artiste eût désiré d'autres éloges, de ceux qui ne sont point de la compétence d'un archéologue. L'œuvre n'est pas seulement exacte, elle est vivante ; le sculpteur mettait à contribution pour la pose ses amis, ses élèves, sa femme, sa belle-sœur, les étrangers quand il pouvait, l'univers entier. On n'entrait point dans son atelier sans y laisser quelque chose de sa personne, sa main ou sa tête, un trait ou une attitude. Soyez sûr que les filles de Diomède ont pris sous ses yeux ces charmantes postures et arrangé les plis de ces élégantes draperies, que les chasseurs qui harcèlent le sanglier de Calydon chassaient réellement en chair et en os dans la forêt de Soignes, quoique avec d'autres armes et des costumes plus modernes. De là cette vérité artistique et vivante cent fois plus précieuse que la vérité archéologique vantée par l'archéologue de Harlem. Rude d'ailleurs avait refait son éducation classique et vivait dans la familiarité et le commerce journalier des auteurs grecs et latins.

Voyons comment il interprète Ovide dans *la Chasse de Méléagre*, Homère dans l'*Histoire d'Achille*, sans dédaigner *l'Achilléide* de Stace et ses descriptions maniérées, mais ingénieuses et pittoresques. Traduire une description poétique en représentation sculpturale, ce n'est pas

1. Voy. p. 122 : *Catalogue chronologique.*

ACHILLE SE VOIT ENLEVER BRISÉIS.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

copier, c'est transposer, et Rude donnait la règle de cette transposition savante et délicate en répétant à ses élèves : « Ne dites pas : il y a là un tableau tout fait ; s'il est tout fait, ne le faites pas ! » Il voulait dire sans aucun doute que chaque art a sa langue qui lui est propre et qu'il y a des scènes très poétiques qui ne sont pourtant, qu'on nous passe le mot, ni picturales ni sculpturales.

« Ceux-ci tendent les toiles, dit Ovide, ceux-là découplent les chiens, d'autres suivent la trace du monstre et volent au-devant du danger. Chassé de son repaire, le sanglier furieux fond au milieu de ses ennemis avec la vitesse de l'éclair qui déchire la nue. Il renverse les arbres dans sa course emportée et la forêt s'ébranle avec fracas ; les chasseurs poussent des cris, lui présentent d'un bras vigoureux les javelots armés d'un large fer et les brandissent devant lui. Le monstre s'élance, disperse les limiers, se fait jour à travers les plus hardis et, frappant obliquement de ses défenses, il met en déroute ces meutes aboyantes. » Voilà le moment précis que Rude a choisi dans la longue description d'Ovide : pas un trait n'est omis de ceux que la sculpture pouvait rendre. Quoi, tant de héros contre un seul sanglier : qu'on n'oublie pas que celui-ci était envoyé par la colère de Diane chasseresse qui sans doute centuplait ses forces et détournait les coups des chasseurs. Ce fut une femme qui tua le monstre ou du moins qui reçut les honneurs de la chasse, car son trait lancé avec adresse manquait de vigueur : « Atalante pose sur la corde une petite flèche rapide ; l'arc fléchit sous sa main, le trait part, rase le flanc du monstre, l'atteint au-dessous de l'oreille et fait couler sur ses soies quelques gouttes de sang » : c'est donc à elle que Méléagre offrira la peau et la hure du sanglier qu'il vient d'achever, funeste trophée qui va susciter tant de jalousies et de rancunes. Le sculpteur n'a pas manqué de mettre Atalante au premier plan, à côté du vainqueur ; il a saisi le moment où elle vient de lancer sa flèche et la suit des yeux ; guidé par Ovide, il a fait de la chasseresse une de ses plus gracieuses créations : « Une agrafe polie retenait avec ses dents aiguës les plis flottants de sa robe et sa chevelure était attachée par un nœud sans ornement. De son épaule gauche pendait l'ivoire d'un carquois retentissant et sa main gauche tenait un arc. Telle était sa parure : pour sa beauté vous diriez une vierge sous les traits d'un jeune homme, un jeune homme sous les traits d'une vierge ». Ce dernier trait dut déplaire au goût plus sévère de Rude, mais comme il sait s'inspirer des autres et les interpréter ingé-

LE CADAVRE DE PATROCLE EST RAPPORTÉ DANS LA TENTE D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

nieusement ! Pour les combattants à cheval, Rude retrouve les attitudes gracieuses et naturelles des bas-reliefs du Parthénon, qu'il ne connaissait pas encore : attitude n'est pas le mot, c'est mouvement, élan, qu'il faut dire, car, dès l'analyse de cette première grande composition, nous trouvons au suprême degré sa qualité dominante, le mouvement. Le mouvement éclate, à la fois, dans ces attitudes élancées, j'allais dire envolées, dans ces draperies flottantes, dans ces chevaux qui frémissent et se cabrent. Le nu qui règne partout mériterait une étude à part : la science et la langue des muscles n'a déjà plus de secrets pour le sculpteur. Qu'on remarque encore l'extrême variété des physionomies : pas une qui n'ait son cachet personnel et bien vivant. Rude connaissait les traditions qui nous montrent Claux Sluter faisant la navette entre Baigneux-les-Juifs et Dijon : il allait prendre sur le vif dans cette colonie juive le type israélite si admirablement interprété dans le *Puits de Moïse*. Chacun de ses chasseurs a vécu et revit dans la pierre : nous sommes loin de cette nature de convention et pour ainsi dire anonyme qui choque le spectateur dans un si grand nombre de bas-reliefs et de frontons. La vie et le mouvement sont si bien le sujet même, que ceux mêmes qui sont immobiles plantent des pieux, tendent les rets, sonnent de la trompe, retiennent les chevaux effrayés, semblent emportés dans ce tourbillon d'hommes et de chevaux et contribuent pour leur compte à donner l'impression d'une chasse lancée à fond de train en pleine forêt et brisant tout sur son passage.

Mêmes qualités, à un degré plus éminent peut-être à cause de l'intérêt supérieur du sujet, dans l'*Histoire d'Achille*. Voici d'abord Achille enfant trempé dans les eaux du Styx par sa mère Thétis. La déesse le tient par le talon et n'avait qu'à le pendre alternativement par les deux pieds pour qu'il fût invulnérable ; mais on ne saurait penser à tout et le destin avait marqué cette place à la flèche de Pâris. Le groupe des trois Parques est vraiment admirable pour l'heureux choix des attitudes et l'art consommé des draperies. Dès le second bas-relief nous assistons aux combats d'Achille, mais ce n'est point Hector que l'élève de Chiron a en face de lui : ce n'est qu'une lionne ; nourri de la moelle des lions, des cerfs et des ours, il la tuera avec autant de facilité qu'Hercule au berceau étouffait les serpents. Cet éphèbe qui combat nu contre une lionne me semble avoir une ressemblance frappante avec le jeune guerrier de l'Arc de triomphe : le corps est svelte, souple et robuste, ici dans toute

COMBAT D'ACHILLE CONTRE HECTOR.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

l'ardeur du combat, là au repos, mais tout vibrant et prêt à s'élancer dans la mêlée. Au centaure Chiron le sculpteur a donné, en même temps que des bras vigoureusement musclés, une tête fine et intelligente : il n'a pas oublié que le centaure enseigne à son élève, avec l'art des combats, l'art de la lyre et les secrets de la médecine, sous leurs noms antiques, la gymnastique et la musique.

Voici maintenant notre héros habillé en femme et caché parmi les filles de Lycomède : Achille a pris le nom de Pyrrha et parfois étonne et scandalise ses compagnes par ses façons brusques et garçonnières. Rude nous le représente au moment où il vient de découvrir, dans le coffre envoyé par l'artificieux Ulysse, un casque, un bouclier, une épée, cachés parmi les parures de femme. Il a déjà posé le casque sur sa tête d'un geste délibéré, délicieusement gauche à cause de la robe de femme dont il est encore vêtu. Il semble qu'on entende le discours d'Ulysse : il est entraînant ; il évoque Troie et les combats glorieux ; comme le dit Stace, tout Troie passe dans le cœur du jeune héros prêt à s'élancer. Pourquoi Déidamie a-t-elle à cette vue laissé tomber sa lyre et verse-t-elle à l'écart des larmes amères, tandis que deux de ses sœurs continuent à fouiller dans le coffre et que deux autres paraissent muettes et immobiles d'étonnement à l'aspect subitement viril et martial de leur compagne Pyrrha. Déidamie connaît des secrets que ses sœurs ignorent : adieu les mystérieux rendez-vous d'amour, Pyrrhus est né et son père va partir. Cette idylle héroïque a merveilleusement inspiré le talent de Rude, qui a su sacrifier aux grâces sans tomber dans le maniérisme. Il pouvait être tenté en effet de s'inspirer de certaines descriptions un peu précieuses et raffinées de Stace, celle qui nous montre Achille apprenant à Déidamie à chanter sur la lyre ses propres exploits, ou bien encore Déidamie enseignant à son amant à ramener pudiquement les plis de sa robe sur ses bras et sa poitrine, à « polir du pouce la rudesse des fils de la laine », à « refaire son fuseau et à réparer la tâche gâtée par une main maladroite ». Lire, ce doit être choisir, et Rude a le goût trop sûr pour se laisser séduire par ces afféteries, qui ne sont pas sans grâce, mais qui répugnent à la sévérité du marbre.

Homère est un guide plus sûr : c'est de lui seul que le sculpteur va s'inspirer dans les six autres bas-reliefs. A son tour, le héros fond en larmes, comme Déidamie, qu'il a oubliée : les envoyés d'Agamemnon emmènent Briséis et ces larmes d'amour et de fureur n'éteindront pas la

ACHILLE TRAINANT LE CADAVRE D'HECTOR.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

terrible colère qui gronde en son cœur. Briséis, d'un mouvement gracieux, presque coquet, écarte un peu son voile, retourne la tête et enveloppe le héros d'un dernier et long regard d'amour, tandis que Patrocle s'efforce en vain d'apaiser son ami. Les vers d'Homère reviennent naturellement à la mémoire et il semble qu'on entende Achille dire aux émissaires du roi des rois : « Vous n'êtes point coupables envers moi, mais bien Agamemnon qui vous envoie pour la vierge Briséis. Debout, divin Patroklos, amène-la et qu'ils l'entraînent[1] ». Patrocle obéit, « il conduisit hors de la tente Briséis aux belles joues et la livra pour être entraînée. Et les hérauts retournèrent aux nefs des Akhaiens, et la jeune femme allait, les suivant à contre-cœur. Et Akhilleus, en pleurant, s'assit loin des siens, sur le rivage blanc d'écume, et regardant la haute mer toute noire. » Une douleur plus grande et un deuil irréparable attend le héros, Patrocle, que les armes divines prêtées par son ami n'ont pu sauver des coups d'Hector, vient de périr. Les Grecs, rangés en funèbre cortège, piques baissés, rapportent son corps, « et Akhilleus versait de chaudes larmes voyant son ami couché dans le cercueil, lui qu'il avait envoyé au combat avec ses chevaux et son char et qu'il ne devait plus revoir vivant. » Du moins il sera bientôt vengé.

Couvert de nouvelles armes forgées par Vulcain, à la prière de Thétis, il s'élance, jonche la terre d'un monceau de cadavres et pousse droit à Hector. L'attitude est la même que dans le bas-relief où nous l'avons vu lutter contre une lionne, mais l'éphèbe est devenu un dieu vengeur : ils sont dix tout au plus, mais il semble que toute une armée tienne dans ce bas-relief d'un mouvement superbe. Le suivant n'est pas moins admirable : Achille, vainqueur, assouvit sa fureur contre le cadavre d'Hector dépouillé de ses armes, l'attache à son char et va le traîner trois fois autour des murailles si longtemps défendues par sa valeur intrépide. Le regard de fureur inexpiable qu'il jette au cadavre traduit merveilleusement les paroles de sauvage énergie qu'Homère met dans sa bouche : « Certes Hektôr est plus facile à manier que le jour où il incendiait les nefs ! » C'est que le souvenir de Patrocle excite son ironie farouche et sa haine furieuse : « Il gît auprès des nefs, mort, non pleuré, non enseveli, Patroklos, que je n'oublierai jamais tant que je vivrai et que mes genoux remueront... Il parla ainsi et il outragea indignement le divin Hektôr. Il lui perça les tendons des deux pieds entre le talon et la cheville et il y

1. Nous citons la traduction de M. Leconte de Lisle.

PRIAM AUX PIEDS D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

passa des courroies. Et il l'attacha derrière le char, laissant traîner la tête. Puis, déposant les armes illustres dans le char, il y monta lui-même et il fouetta les chevaux qui s'élancèrent avec ardeur. » Les chevaux sont dignes de celui qui les dirige : ils sont encore au repos, mais comme ils frémissent d'impatience sur leurs jarrets pliés, comme leurs crinières se hérissent et comme leurs naseaux semblent fumer du courroux de leur maître! Rude possède au plus point le secret de simplifier sans appauvrir et de mettre en pleine lumière les traits essentiels et expressifs. Ici, comme en tant d'autres œuvres, c'est le mouvement commençant qui l'intéresse : Achille a déjà un pied sur le char qui s'élance et que l'imagination du spectateur, ainsi mise en branle, accompagne autour des remparts dans le tourbillon de poussière qu'il va soulever au milieu des cris lugubres des vaincus et des acclamations triomphales des vainqueurs.

Certes le bas-relief qui représente Priam aux pieds d'Achille offre aussi de grandes beautés, mais comment égaler ici la pathétique grandeur et la divine beauté du texte d'Homère? Rude accepte la lutte et soutient la comparaison : c'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire. C'est la nuit, comme en témoigne la lampe qui éclaire la scène; Achille vient de prendre un triste repas en songeant à Patrocle; la table est encore devant lui et ses compagnons silencieux se tiennent un peu à l'écart, respectant sa douleur inconsolable. « Et le grand Priamos entra et s'approchant, il entoura de ses bras les genoux d'Akhilleus et il baisa les mains terribles et meurtrières qui lui avaient tué tant de fils. « Souviens-toi de ton père, ô Akhilleus égal aux dieux! Il est de mon âge et sur le seuil fatal de la vieillesse. » Le divin Akhilleus, s'étant rassasié de larmes, sentit sa douleur s'apaiser dans sa poitrine et il se leva de son siège; et plein de pitié pour cette tête et cette barbe blanches, il releva le vieillard de sa main. » Ainsi se termine par une sorte d'apothéose morale le cycle parcouru par le sculpteur à la suite d'Homère; son héros mérite enfin, par sa magnanimité, le nom d'égal aux dieux que le poète lui donne tant de fois. Debout, presque entièrement nu, semblable non plus au dieu Mars, mais à un Apollon dont toutes les fibres tressailleraient des douleurs humaines, il s'attendrit au souvenir de son vieux père et promet au vieillard de lui rendre le corps d'Hector, qu'il outrageait tout à l'heure si cruellement; ses compagnons contemplent en silence ce grandiose et touchant spectacle : « Respecte les dieux, Akhilleus, et te souvenant de ton père, aie pitié de moi, qui suis plus malheureux que lui,

car j'ai pu, ce qu'aucun homme n'a encore fait sur la terre, approcher de ma bouche les mains de celui qui a tué mes enfants ! »

A cette incomplète description des œuvres de Rude en Belgique, suffisante pourtant, je l'espère, pour en donner une idée exacte et caractériser une importante période des travaux de Rude et une phase de son évolution artistique, je n'ajouterai qu'un mot : traduire en marbre l'épopée homérique, n'était-ce pas une excellente préparation à cette épopée en pierre qu'on appelle *le Départ des Volontaires de 1792* ? Les héros de la Révolution ont la grandeur épique des héros d'Homère, et Rude avait senti, lutté avec eux, vécu de leur vie; toute sa jeunesse l'avait imprégné de leur pensée et de leur héroïsme. Quand il revint en France, en 1827, il avait réalisé cette triple tâche : désapprendre les errements d'école et les procédés surannés; acquérir une incomparable habileté de main et une merveilleuse facilité d'exécution par un labeur acharné; pénétrer plus profondément qu'aucun sculpteur de son temps et dans la science de l'antiquité et dans les secrets de la nature. Il était mûr pour les grandes œuvres définitives; il avait la tête épique et se sentait de force à tailler dans la pierre le chef-d'œuvre de la sculpture moderne.

CHAPITRE IV

Portrait de Rude. — Retour définitif à Paris. — *La Vierge immaculée* (1828). — *Mercure rattachant ses talonnières* (1828). — Second *Mercure* pour M. Thiers (1837). — Bustes de Lapeyrouse (1828), de Devosge (1828), de Louis David (1831), etc. — Le *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue* (1833).

Il est temps sans doute de mettre sous les yeux du lecteur un portrait en pied de Rude, tel que les contemporains de sa maturité et de sa verte vieillesse l'ont connu, et tel que leur souvenir en a fixé l'image pour la postérité. Feignaux, son élève préféré de l'atelier des *Lorraines*, nous dit qu'il était brun, de taille moyenne, mais vigoureux, d'une constitution athlétique et d'une adresse incroyable à tous les exercices du corps. Nul ne pouvait rivaliser avec lui dans tous les jeux qui demandent à la fois de la force et de l'adresse; la danse, la natation, le patinage, les armes. Un critique qui l'a connu beaucoup plus tard, Th. Sylvestre, raconte que Rude faisait un jour assaut avec une des plus fines lames de Paris et boutonnait à chaque reprise son adversaire qui s'obstinait à dire : « Pas touché! » « Eh bien! dit Rude, déboutonnons les fleurets, on verra les coups », et l'on se battit jusqu'au sang. Feignaux ajoute qu'il était d'humeur gaie, avenante, toujours égale, et riait volontiers avec ses élèves; Th. Sylvestre va jusqu'à dire que la folie et la sagesse se disputaient par moments son humeur, tout en ajoutant que la sagesse l'emporta toujours. « Je ne me mettais pas souvent en train, disait Rude lui-même, mais quand j'y étais, j'allais plus loin que les autres ». Il était de la race de plusieurs grands artistes du moyen-âge, de ceux dont le peuple dit : « mauvaise tête, mais bon cœur ». Peut-être croyait-il avec l'austère Descartes que « la gaieté possède une secrète vertu pour nous rendre la fortune favorable ». Adoré de ses élèves, il avait une manière à lui d'insinuer sans commander et de tout obtenir sans rien exiger. Il leur disait : Soyez libres, ne jurez pas sur la parole du maître, mais il les dirigeait à leur insu et sa route était nettement tracée; ainsi Socrate faisait habilement accroire à ses disciples qu'ils trouvaient eux-mêmes les vérités qu'il leur suggérait. Socrate avait été sculpteur, et l'on montrait encore, du temps de Pausanias, un groupe des *Trois Grâces* qui

était son œuvre et que l'on conservait dans l'Acropole : ce n'est pas cependant pour ce simple motif que je viens de citer son nom; Rude, avec son innocente manie de raisonner et de moraliser, était bien réellement un Socrate bourguignon. Seulement il n'aimait pas la contradiction; elle lui portait à la tête, comme font à d'autres les vins capiteux de son pays, et quand il avait lancé son juron favori : « Nom d'un cornon! » ou « Fontaine de beurre! » — Socrate, au rapport de Platon, disait : « Par le Chien! » — il était prudent de clore la discussion. Feux de paille d'ailleurs que ces soudains emportements, car il n'y avait pas au fond de caractère plus doux et d'homme plus sincèrement tolérant.

Il avait toujours mis son bonheur dans la vie de famille et la société de ses élèves : « Quel heureux intérieur, s'écrie Feignaux, que d'affection, quel calme, quelle union! J'ai été souvent admis à ces réunions du soir et je ne les oublierai jamais. Que d'esprit et de gaieté! » Homme d'intérieur, artiste modestement orgueilleux, il n'aimait ni les salons, ni les académies, ni surtout les antichambres. Laborieux au delà de tout ce qu'on peut imaginer, jamais le soleil, dans aucune saison, n'éclaira son atelier qu'il ne l'eût devancé. Le soir, pendant la veillée, il continuait à dessiner ou à modeler, pendant que sa femme faisait de la musique ou lui lisait ses auteurs favoris, Plutarque, ses chers stoïciens, les poètes grecs, dont il a inscrit les noms sur le socle du groupe d'*Hébé*, ou bien encore *Victoires et Conquêtes des Français* et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, l'*Iliade* surtout, dont il eût dit volontiers, comme Bouchardon : « Quand je lis ces pages sublimes, je me sens haut de vingt coudées ». Les événements de cette vie si occupée se bornaient à des excursions tous les dimanches à la campagne, à des voyages annuels en Bourgogne, à un seul voyage de quelques mois en Italie. J'ai consulté sur ses dernières années bien des sculpteurs de la rue d'Enfer qui l'ont connu ou qui furent ses élèves; tous en parlent avec une respectueuse et communicative émotion, et en font à peu près le même portrait que Th. Sylvestre : « J'ai connu le célèbre statuaire Rude pendant les trois ou quatre dernières années de sa vie; il me semble que je le vois encore et que je l'entends parler. C'était un beau vieillard de soixante-douze ans, verdoyant, droit comme un I et bâti en Hercule Farnèse. Ses membres puissants forçaient ses vêtements, et son cou de taureau se gonflait avec une formidable vigueur pendant que ses mains velues taillaient le marbre ou pétrissaient la glaise. Sa stature n'était guère au-dessus de la moyenne;

mais elle paraissait élevée; son port révélait le courage. Une barbe de patriarche lui descendait jusqu'à la ceinture avec une abondance extraordinaire[1]. » Quelques réserves et quelques retouches sont nécessaires : Th. Sylvestre, en parlant de mains velues, pourrait donner le change, car on m'assure que Rude avait la main et le pied petits et que c'était une de ses coquetteries. Les sourcils étaient très noirs, ce qui contrastait assez étrangement avec la blancheur des cheveux et de la barbe : âpres et hérissés, ils eussent donné un accent de dureté à cette figure d'ailleurs visiblement empreinte de bonté, si le regard fin et enveloppant, caressant et un peu voilé, n'en avait tempéré l'expression. Le nez seul, un peu court et épais, altérait quelque peu la noblesse de cette physionomie : c'était le nez de Socrate et de beaucoup des compatriotes dijonnais du sculpteur. Le front dépouillé, large et haut, la couronne de cheveux blancs achevaient un ensemble presque solennel et imposant. Quand le vieux sculpteur prenait le frais sur le seuil de son atelier de la rue d'Enfer, quand il lavait à la fontaine publique ses bras fortement musclés, quand il traversait le Luxembourg, son pardessus marron jeté en draperie sur ses épaules, les passants se retournaient et Rude ne s'en fâchait pas. Quant à sa barbe, elle est légendaire; on sait que la femme d'Ingres lui ferma un jour la porte au nez, le prenant pour un modèle : « Nous n'avons pas besoin de Fleuve! » disait-elle, tandis que Rude riait aux larmes et que le peintre accouru s'excusait.

A l'Institut, on appelait Rude *l'homme à la barbe*. Il ne fut jamais atteint de la fièvre verte, mais céda un jour aux instances de ses amis, membres de l'Institut, qui lui promettaient leurs suffrages et l'assuraient du succès : il se présenta et n'eut pas une voix! Sa naïve honnêteté ne comprenait mot à ces habiletés; il était un peu vexé; sa femme et ses amis ne savaient trop quelle contenance prendre. Il se contenta, nous assure le docteur Moyne, de dire à sa femme : « Tu vois bien, Sophie, qu'il faut que je laisse pousser mes moustaches (il ne portait alors que le collier), on dirait que je me rase pour entrer à l'Institut! » Il ne se rasa pas, n'entra point à l'Institut et dédaigna même de s'en venger par en médire; disons pourtant qu'à l'occasion il ne se privait pas d'appeler les immortels des *pâtissiers*.

Quand le sculpteur Roman vint à Bruxelles rendre visite à son ami, en 1827, il le trouva un peu découragé : sa renommée grandissait, mais,

1. *Histoire des Artistes vivants. Études d'après nature*, p. 305.

par le hasard des circonstances, les commandes se faisaient plus rares, la fortune ni même l'aisance n'étaient venues et Rude, malgré le labeur colossal des dernières années, vivait au jour le jour. Il se décida donc à revenir à Paris où il était bien oublié, où de plus jeunes et de moins bien doués accaparaient l'attention et régnaient en maîtres : c'étaient de nouveaux débuts, mais ils n'avaient rien qui dût effrayer le sculpteur rompu désormais au métier et sûr de sa force. On ne peut prononcer le nom de Roman sans rappeler deux traits qui font honneur aux deux amis et prouvent qu'à se nourrir de la moelle de l'antiquité, comme Achille de la moelle des lions, on gagne par une sorte de contagion les beaux sentiments et la grandeur d'âme. On proposait à Rude de poser sa candidature à l'Institut pour le fauteuil que la mort de Roman venait de rendre vacant : « Non, non, répondit-il en secouant tristement la tête ; jamais je ne pourrais m'asseoir à la place que mon pauvre ami a occupée si longtemps ! » Roman était mort pauvre et laissait à peine ébauchée une statue de *Caton d'Utique* commandée par l'État : Rude l'acheva, la signa du nom de son ami et donna à la veuve le prix intégral de son travail. Le *Caton d'Utique* (1840) est aujourd'hui au Louvre et porte l'inscription : *Inchoavit Roman, perfecit Rude.*

Cartellier n'avait pas oublié son élève. Dès son arrivée à Paris il lui procura la commande d'une *Vierge immaculée* pour l'église Saint-Gervais. Elle figura au Salon de 1827 avec le *Mercure* et reçut sa part d'éloges : on sait déjà que la signature de Rude ne l'a pas préservée d'un injurieux dédain. Ce n'était pas son début dans la sculpture religieuse, car il avait déjà fait pour l'église Saint-Étienne de Lille une chaire de vérité fort remarquable, comprenant un bas-relief, *la Lapidation de saint Étienne*, et cinq figures, *la Foi* et *l'Espérance*, un *Archange* et deux *Anges*. Le clergé de Saint-Gervais a-t-il trouvé la *Vierge immaculée* trop gracieuse et un peu profane ? Dans ce cas, il n'a pas été de l'avis de l'évêque Dupanloup admirant la *Vénus de Milo :* « Quel dommage, dit-il en souriant, qu'une si belle statue ne soit pas celle de la Vierge ! »

Le *Mercure rattachant ses talonnières*, de la même année, fut le premier grand succès de Rude. Il avait été ébauché à Bruxelles, mais ce n'était encore qu'une esquisse, et le sculpteur, forcé de se hâter, exécuta le plâtre en six semaines et se trouva prêt pour l'ouverture du Salon. Le modèle fut acheté par l'État et coulé en bronze. Quelques années plus tard, M. Thiers, qui admirait beaucoup le *Mercure*, voulut en posséder

une réduction de grandeur demi-nature, mais Rude, au lieu de se copier lui-même, fit un second chef-d'œuvre assez différent du premier dans les détails, non dans l'idée maîtresse de l'inspiration première. Le messager des dieux prend son élan pour remonter aux cieux après avoir tué Argus. Il rajuste sa talonnière et d'un geste expressif montre du bras gauche la route aérienne qu'il va suivre. Son élégante chlamyde s'enfle déjà au souffle de l'air. C'est le triomphe de la légèreté et du mouvement [1]. Tandis que le Mercure de Jean de Bologne est représenté dans la plénitude du mouvement qu'il accomplit, celui de Rude fixe le mouvement initial, l'impulsion première, l'élan irrésistible, vainqueur du poids et de la matière ; c'est le secret de l'impression de légèreté aérienne et vraiment divine que reçoit le spectateur ; l'imagination s'associe à ce mouvement aisé et gracieux, le suit, l'achève et s'élance dans les airs à la suite du dieu. Le *Mercure* de Rude est plus jeune, plus beau, plus élégant, plus olympien : c'est vraiment un dieu antique, tandis que celui de Jean de Bologne n'est qu'un beau jeune homme. Le profond sentiment de l'antiquité grecque a bien inspiré le sculpteur : c'est ainsi qu'il s'est bien gardé de couvrir du pétase la tête divine de son Hermès, à l'imitation de Jean de Bologne et de Pigalle ; un dieu n'a rien à craindre des intempéries de l'air qui est son empire, et la fable grecque, différente en cela des imitations romaines, ne parle que des ailes attachées par Jupiter à la tête de son fils. Voilà pour la vérité mythologique ; elle n'est dépassée que par la vérité artistique : quelle grâce dans l'élan, quelle auguste beauté dans les formes et quelle sérénité dans tous les traits ! Rien n'égale la finesse des membres et des attaches, la sveltesse du torse un peu évasé, la légèreté que donne à tout l'ensemble l'air qui circule dans la chevelure et fait voltiger la chlamyde nouée négligemment. Il semble que Rude ait appliqué à la sculpture la définition que Buffon donne du style : le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. L'ordre, c'est ici l'eurhytmie des lignes ; le mouvement, c'est l'élan intérieur qui soulevé, domine, *anime* la matière rebelle : c'est l'âme de la sculpture. D'autres que Rude ont eu le don du mouvement, Carpeaux, par exemple ; mais il faut soigneusement distinguer le mouvement extérieur, parfois désordonné et discordant, surajouté par

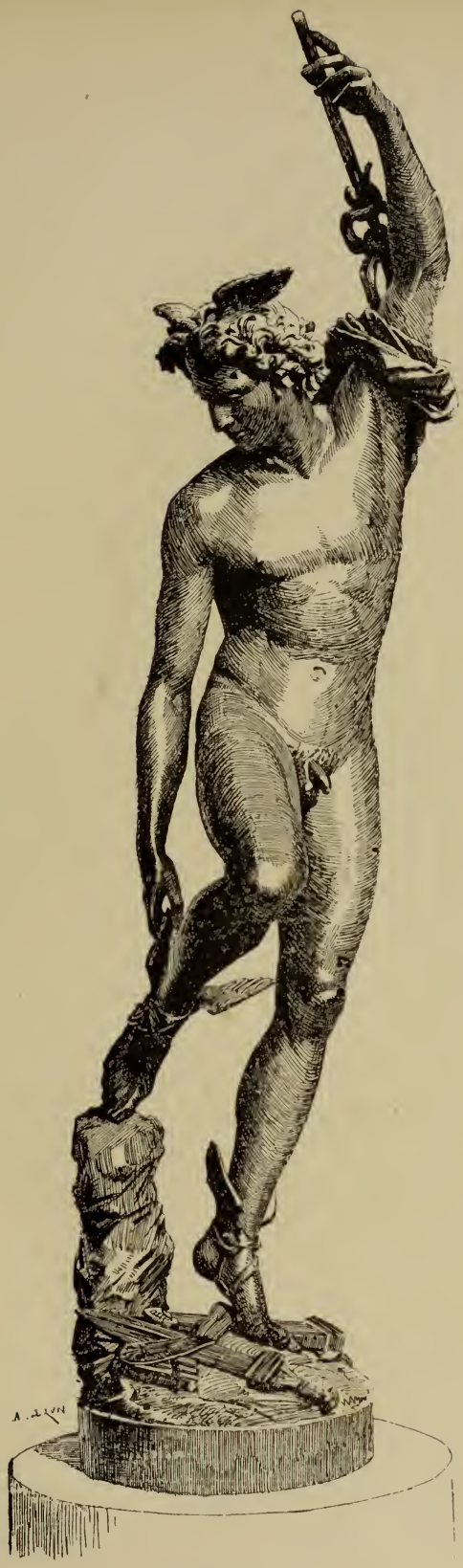
1. Les deux *Mercure* sont maintenant au Louvre, salle Rude et salle Thiers. Voy. le catalogue de cette dernière salle, rédigé par Ch. Blanç, et son parallèle du *Mercure* de Rude et du *Mercure* de Jean de Bologne, auquel j'ai emprunté quelques traits.

MERCURE RATTACHANT SES TALONNIÈRES.

Musée du Louvre.)

l'habileté ou l'audace de la main, de ce mouvement interne et vivant qui jaillit des profondeurs de l'œuvre. On dirait que Rude se souvient des stoïciens et qu'il s'attache à représenter cette force toujours active, tendue, vivante, vibrante, qu'ils appelaient âme dans l'homme et dieu dans la nature : *mens agitat molem*, *spiritus intus alit*. « Rude seul ou un oiseau, dit excellemment M. Gindriez, aurait trouvé ce mouvement délicieux, d'une impatience si aérienne, d'une grâce si ailée. Que de témérités et quelle tranquillité ! Et ce n'est pas une des impressions les moins imprévues et les moins charmantes de cette œuvre si fertile en surprises que tant de muscles tendus et de forces visibles se résument dans un effet si calme et si souriant. »

Peut-être cette passion du mouvement si caractéristique du talent de Rude explique-t-elle l'infériorité relative de ses bustes, remarquables à tant d'égards : le souci scrupuleux de l'exactitude semble enchaîner sa main ; les bustes de Louis David et de Devosge sont évidemment des morceaux de sculpture profondément fouillés ; il les fit deux fois, c'étaient ses maîtres et ses amis, et quand la mort le surprit il travaillait encore à un troisième buste de Devosge qu'il voulait conserver pour lui-même, comme il avait fait pour sa femme le second buste de Louis David ; et pourtant Rude en ce genre reste très inférieur à David d'Angers, moins scrupuleux sur la ressemblance et l'exactitude, mais qui savait appliquer avec bonheur le mot d'Aristote : la poésie est plus vraie que l'histoire. Dans ces chers modèles, Rude s'obstine à respecter tous les traits et semble craindre de se faire leur juge en mettant en évidence la note caractéristique et la faculté dominante, mais il copie la nature avec une extrême fidélité, et nous lègue, dirait-on aujourd'hui, de consciencieux documents humains. Ce n'est pas Rude qui donnerait à Gœthe un front plus qu'olympien pour la plus grande gloire de son héros et des théories phrénologiques ; mais cette critique à part, et elle n'est que trop méritée, comme les médaillons de David sont vivants et vrais, d'une vérité supérieure : si les modèles n'ont pas absolument ressemblé aux copies, c'est tant pis pour les modèles, car David les a représentés tels qu'ils *devraient* être, comme Corneille faisait les Romains plus romains dans ses tragédies que dans leur histoire. Voici la liste, sans autre commentaire, des autres bustes dus au ciseau de Rude : en 1828, il fit le buste de Lapeyrouse qui lui fut demandé par le gouvernement pour le musée de la marine ; en 1841, celui de Dupin l'aîné, également en marbre, le



MERCURE RATTACHANT SES TALONNIÈRES.

(Musée du Louvre.)

col nu, drapé largement dans un manteau ; l'année suivante, celui du connétable de Luynes, pour le château de Dampierre ; en 1843, les bustes du docteur Mercier, de Dijon, et de Mme Noisot ; en 1848, celui de sa nièce, Mme Cabet, née Martine Vanderhaert, et le buste de Pagnerre, l'éditeur, destiné à son tombeau. La même année il exécutait le second buste de Devosge pour le musée de Dijon, et une reproduction en marbre de la tête et du torse de *Jésus crucifié* du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul.

Cette dernière œuvre fut entreprise pour utiliser un bloc de Paros que le sculpteur possédait depuis longtemps. Du bloc de marbre de Carrare qui lui fut donné en 1828 pour le buste de Lapeyrouse, il lui était resté un morceau triangulaire, irrégulier, dont il tira en 1833 une des plus belles créations de la sculpture moderne. « Qu'en fera, dit-il, mon ciseau? Sera-t-il dieu, table ou cuvette ? » L'esprit souffle où il veut : il sera le *Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue.* Oui, l'esprit, dans le sens latin du mot, le souffle créateur, l'inspiration poétique ; le sujet en lui-même n'était pas nouveau, et Duret par un curieux hasard s'était rencontré avec Rude la même année pour le traiter. Seulement, l'œuvre de Duret est oubliée comme les neiges d'antan, et celle de Rude, tirée d'un morceau de marbre de rebut, rayonne encore sur la sculpture française et marque une date inoubliable.

Le *Pêcheur* accomplit un miracle momentané : il mit un jour d'accord les classiques et les romantiques, qui cessèrent un instant de se disputer pour se le disputer et le revendiquer chacun pour son école. Les classiques admiraient la forme impeccable, la pureté des lignes, l'absence de toute exagération dans les mouvements et dans l'expression, le charme et la sérénité de l'ensemble. Les romantiques se prévalaient du sujet essentiellement moderne, étranger à tout souvenir mythologique, et insistaient sur les côtés pittoresques, la couleur locale, le bonnet, l'amulette. Les bons esprits, qui se doutaient déjà qu'il y a du romantisme chez les classiques, et le public étranger aux querelles d'école, qui n'a que sa place au parterre et porte souvent des jugements sans appel, applaudissaient. Pour Ch. Lenormant, le *Jeune Pêcheur* est « une démonstration par les faits de la marche que les anciens ont suivie dans l'art ; » pour les auteurs du *Salon* de 1833, Serison et Galbaccio, c'est surtout « un démenti formel donné aux règles académiques prescrivant le grec et le romain comme remède au mauvais goût qui triomphe. » Ils ajoutaient

que, par ce mauvais goût qui triomphe, il faut entendre « le métier mis après la pensée, le génie avant la routine ». Il ne faudrait pas croire d'ailleurs qu'il n'y eût pas de note discordante dans ce concert presque

JEUNE PÊCHEUR NAPOLITAIN JOUANT AVEC UNE TORTUE.
(Musée du Louvre.)

unanime d'admiration ; Gustave Planche écrivait dans son *Salon* de 1831 : « Un *Jeune Pêcheur napolitain*, de M. Rude, n'a guère de nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre ; du reste, la figure elle-même est d'un choix malheureux ; le torse et les membres sont lourdement exécutés ; où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs, si

simplement vêtus ? Un bonnet sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas des haillons ? Pour Dieu ! si vous voulez à toute force du nu, et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur le héros, et ne touchez pas à l'humanité ! » La mythologie, Rude la comprenait mieux que son critique, qui d'ailleurs, quelques années plus tard, voulait bien convenir que, « dans le style simple et tempéré, le *Pêcheur* est un morceau remarquable. » La première fois que Rude vit la *mer bleue*, il s'écriait avec enthousiasme : « Tenez, ne sont-ce pas là les coursiers de Neptune qui accourent ainsi blancs d'écume à la surface des flots ? Et ne voyez-vous point passer là-bas le char d'Amphitrite ? » Gustave Planche voyait-il tant de choses dans un flot qui moutonne ? Mais surtout, dans la baie de Naples, le sculpteur, remarquant un pêcheur assis sur sa barque, les jambes pendantes et battant l'eau de ses pieds nus, eut un mot charmant de naïveté et de profonde satisfaction : « Voyez donc ; il est coiffé comme le mien ! » La nature semblait imiter l'art et vengeait le sculpteur.

Le charme qui se dégage de cette délicieuse figure ne s'analyse pas ; bornons-nous donc à une description sommaire. Le petit pêcheur est assis sur son filet, le corps plié en deux ; sa tête est coiffée d'un bonnet de laine légèrement penché sur l'oreille ; ses longs cheveux mal contenus sortent du bonnet en mèches abondantes ; un scapulaire pend à son cou et le protège des maléfices et du mauvais œil ; son corps à la fois grêle et robuste est entièrement nu ; il a bridé la tortue avec un brin de jonc ; elle se hâte lentement, marche clopin clopant et l'enfant la suit, tout à l'enivrement de son jeu, le bras et le cou tendus, une main appuyée sur le sable et la bouche entr'ouverte par un franc rire qui découvre une double rangée de dents blanches. Ce rire argentin, sonore, on croit en entendre les notes perlées et vibrantes ; tout le reste peut être imité et Carpeaux l'a prouvé dans son pêcheur à la coquille, mais ce rire est inimitable parce qu'il sort de l'intérieur de l'être, qu'il est l'épanouissement de la jeunesse et de la vie, la joie de vivre. Cette joie communicative ne peut se comparer qu'à un rayon du soleil de Naples ; la salle qui reçoit le petit pêcheur s'en trouve soudain comme éclairée et illuminée. Que dire de l'exécution, sinon qu'elle surpasse en délicatesse et en virtuosité tout ce que l'antiquité nous a laissé de plus achevé : Rude sait rendre jusqu'aux nuances les plus fines du tissu de la peau, épaisse et légèrement rugueuse sous les pieds, tendue sur les os, molle sous le

ventre, luisante et transparente sur les lèvres ; il sait donner aux yeux la vivacité et l'éclat du regard, et jusqu'à cette légère humidité qui les voile dans l'exubérance de la joie et du rire.

Rude fut décoré. Il venait de se placer au premier rang des sculpteurs français, mais sa gloire ne fut que le deuil éclatant de son bonheur : il perdit alors son fils unique, Amédée, âgé de huit ans. Les grandes douleurs sont muettes ; Rude se réfugia dans son stoïcisme farouche et nul ne l'entendit se plaindre ou ne le vit verser une larme. Le nom d'Amédée, par une sorte de convention tacite, ne fut jamais prononcé : beaucoup des amis de Rude ont pu ignorer qu'il avait eu un fils. Excellent argument à invoquer pour ceux qui refusent au sculpteur la sensibilité et le don des larmes ! A-t-il donc pensé comme son cruel Épictète qu'il fallait dire : « Mon fils est mort, je l'ai rendu ! » et se montrer plus fort que le destin en tuant le souvenir ? Voici la réponse : bien des années après la catastrophe qui brisa la pierre angulaire de son foyer, un jeune homme qui avait été le compagnon des jeux d'Amédée eut l'imprudence de réveiller ces souvenirs : Rude le regarda avec une telle expression de douleur poignante et inconsolée que le jeune homme fondit en larmes et balbutia quelques excuses, tandis que le vieux sculpteur, après un court silence, parlait doucement d'autres choses. Je tiens du docteur Moyne que Rude adora toute sa vie les enfants ; il se plaisait à jouer avec eux, à s'informer de leurs goûts et de leur vocation, à provoquer leurs petites confidences. La stoïcisme de Rude n'était pas de ne point souffrir, mais de renfermer sa douleur et de n'en jamais donner le spectacle en pâture à la curiosité : le poète qui a le mieux chanté les enfants a eu raison de dire que les cœurs de lion sont les vrais cœurs de pères.

CHAPITRE V

L'Arc de triomphe. — Intrigues et injustices. — Projets primitifs pour les quatre bas-reliefs et le couronnement. — *L'Armée française revenant d'Égypte* (1829). — *Le Départ des Volontaires de la République en 1792* (1836). — Examen des critiques de David d'Angers.

« Les Français n'ont pas la tête épique », disait Voltaire, et il le prouvait par *la Henriade*. Peut-être eût-il changé d'avis en face des l'épopée en pierre de l'Arc de triomphe : *le Départ des Volontaires de 1792* est le véritable poème épique de la France. J'aime à me représenter Rude en face de cette montagne de pierres, de cet arc colossal, le jour où la Restauration le chargea de le décorer. Il était en pleine possession de son génie et pouvait dire comme Puget : le marbre tremble devant moi ! Certes il dut tressaillir d'une noble joie, car cette épopée qu'il allait écrire en pierre il l'avait vécue, elle avait été toute sa jeunesse, toute sa passion, tout son être. Ce n'était plus l'humble atelier des *Lorraines* ni le modeste fragment de marbre du buste de Lapeyrouse, mais une sorte d'atelier national, mais des blocs gigantesques, et la France tout entière attentive à l'enfantement de la grande œuvre attendue. Le combattant de Juillet pouvait-il supposer que la Révolution qu'il avait contribué les armes à la main à faire triompher le dépouillerait, et que son admirateur M. Thiers, devenu ministre, lui enlèverait d'abord la moitié du monument, puis la moitié de la part encore belle qui lui restait ? M. Thiers fut sans doute son Mécène, mais un Mécène constitutionnel assailli par les intrigues de cour, violenté par les opportunités et les importunités parlementaires, enchaîné par les nécessités du budget. Il semble qu'il ait regretté plus tard sa faiblesse : « Je vais être renversé, disait-il un jour au sculpteur, je fais comme c'est l'usage mon testament : que voulez-vous que je vous lègue ? » Rude répondit qu'il avait des travaux en cours d'exécution et M. Thiers lui fit obtenir la statue du *Maréchal de Saxe* pour le musée de Versailles. Une autre fois, dans son atelier, il lui disait : « Je n'ai point su vous faire obtenir ce que j'aurais désiré ; il me reste sur le budget du ministère une mission à donner ; la voulez-vous ? Vous ne connaissez pas l'Italie et vous êtes

grand prix : vous ferez un beau voyage à Rome. » Rude se contenta de remercier : désintéressement sans doute, mais peut-être aussi sentiment persistant et vivace d'une injustice subie et d'une fierté blessée. Émietter les commandes au détriment de l'unité de l'œuvre, c'est un abus qui ne finira jamais, mais les ministres ne trouvent que trop facilement des excuses dans les rivalités des artistes : Étex n'était certes pas un artiste vulgaire, bien qu'infiniment au-dessous de Rude, et son livre[1] nous révèle naïvement une absence totale de remords, car il y déclare que « son travail était le plus en rapport avec le style et le caractère de l'architecture du monument » et que « M. Huyot, l'architecte qui a fait ce qu'il y a de plus beau à l'Arc de l'Étoile, ne se gênait pas pour soutenir devant ses confrères de l'Institut que ses deux groupes étaient mieux que les deux autres comme sculpture monumentale ». Or, c'était précisément Étex que M. Thiers consultait sur les esquisses de ses rivaux : « M. Thiers voulut bien m'appeler un matin au ministère pour me demander mon avis sur les esquisses des différents morceaux de sculpture de l'Arc de l'Étoile. Sur la première, je répondis : « *Très bien !* » sur la seconde je fis la même réponse. M. Thiers n'était pas content de moi ! » Mais Étex était fort content de cette appréciation sommaire, une vraie trouvaille. Nous verrons bientôt que David d'Angers s'est chargé de motiver et de commenter le « très bien ! » d'Étex.

On ignore généralement que Rude a laissé des dessins et fait de nombreuses esquisses aujourd'hui perdues et dispersées pour toute la décoration de l'Arc de triomphe. Cabet a donné au Louvre les cinq grands dessins des quatre bas-reliefs des pieds-droits et du couronnement; ils se trouvent aujourd'hui dans la salle des encadrements, au troisième étage, et les cartons qui les renferment sont trop rarement ouverts, car il faut faire pour les y découvrir de longs voyages à travers d'obscurs corridors. Le premier dessin est précisément *le Départ des Volontaires*, non pas tel qu'il a été exécuté, ni même tel que nous le représente la grande maquette du musée de Dijon : c'était en premier lieu une simple allégorie de la guerre, une femme en fureur, coiffée de serpents, appelant aux armes les combattants, tandis qu'un cavalier prêt à sauter sur son cheval s'élançait à sa suite et à l'ombre de ses ailes déployées. Il n'est donc resté de la composition primitive que *la Marseillaise*, qui domine le groupe et montre la frontière envahie. Le

1. A. Étex, *les Souvenirs d'un artiste*, p. 201 et 210.

Retour devait faire pendant au *Départ :* c'est la retraite de Russie ; les soldats exténués et mutilés jonchent la plaine et teignent de leur sang l'interminable linceul de neige. Le guerrier du premier groupe qui avait conduit les volontaires à l'ennemi revient vieilli, aveugle comme Bélisaire, un bandeau sur les yeux ; la déroute ramène désespérément les bataillons héroïques trahis par le sort, vaincus par l'hiver, non par l'ennemi ; les loups affamés rôdent autour des héros ; l'hiver domine le groupe, enveloppé de peau d'ours, le front chauve, le regard livide, assis sur un glacier : le drame est saisissant. Après la Bérésina et la retraite, voici *la Résistance,* la France envahie, épuisée, luttant contre l'envahisseur à l'heure suprême où tout est perdu fors l'honneur. Les héros des grandes guerres sont morts, la garde est tombée à Waterloo, mais ils ont laissé des fils dignes de leurs pères et de leurs aînés, derniers défenseurs du sol sacré qui se groupent autour de l'autel de la Patrie, prêts à vendre chèrement leur vie, l'éclair aux yeux, la haine au cœur. Le quatrième bas-relief devait représenter *la Paix* agitant un rameau d'olivier et faisant rentrer d'un signe les épées dans les fourreaux. Le laboureur accouple ses bœufs ; l'agriculteur reprend ses travaux paisibles ; le matelot roule des cordages et le commerce transporte des ballots. L'idylle succède aux scènes tragiques, mais l'idylle héroïque, car les grandes secousses et les terribles drames ont élevé à la hauteur de l'épopée tous ces paysans et ces boutiquiers qui ont présenté leur poitrine à la mitraille et gardent au front et dans les yeux comme un reflet de la fournaise de Wagram et de Waterloo.

Quel merveilleux ensemble c'eût été ! Rude disait qu'en sculpture l'exécution est tout et que les conceptions les plus poétiques ne sont rien tant qu'une main puissante et sûre ne les a pas traduites en marbre ou en pierre, aussi ces superbes esquisses augmenteraient-elles nos regrets plus qu'elles ne relèveraient sa gloire, si le groupe du *Départ* n'était sous nos yeux et ne nous apprenait quelles formes admirables eussent revêtues ces vigoureuses ébauches. Depuis un demi-siècle bien des essais ont été faits pour donner un couronnement à l'Arc de triomphe, mais toujours en vain : il semble que la pierre elle-même proteste et proclame que Rude seul était capable d'achever l'œuvre. Il demandait au gouvernement de Juillet de bâtir sur la plate-forme une maison-atelier, afin de faire sur place les modèles des figures qui seraient ensuite coulées en bronze ; il rêvait de placer sur cette plate-forme l'*Apothéose de Napoléon* foulant un hémisphère

LE DÉPART DES VOLONTAIRES DE LA RÉPUBLIQUE EN 1792.

(Arc de triomphe.)

aux pieds de son cheval, suivi par la Victoire qui s'élance tandis que l'Aigle domine le groupe de ses vastes ailes déployées. Louis-Philippe trouva le projet trop audacieux; le roi citoyen ne se souciait pas de provoquer l'Europe, et poussant *ultra crepidam* ses royales prérogatives, il demanda notamment à Rude de remplacer les aigles par des coqs gaulois, contresens évident puisqu'il s'agissait d'un monument élevé à la gloire des armées impériales. Il était plus facile à Rude de protester que de convaincre : il proposa un quadrige triomphant à la manière des anciens ; puis une figure colossale de la France assise sur le globe doré du monde, la tête resplendissante de rayons, les pieds posés sur un aigle portant dans ses serres des couronnes, des fers et des sceptres brisés; aux quatre angles du monument pleuraient les *Puissances* vaincues. On répondit encore à Rude : Ne nous brouillez pas avec l'Europe. Barye proposait, à la même époque, un aigle gigantesque, ailes déployées et tenant dans ses serres victorieuses les aigles de Russie et d'Autriche, le léopard d'Angleterre, le lion de Castille, etc. Le troisième projet de Rude, grandiose en lui-même, eut fourni au sculpteur d'admirables motifs, et l'on peut affirmer que notre Michel-Ange eût tiré un merveilleux parti de ces puissances vaincues et humiliées qu'il rêvait d'enchaîner aux angles du monument.

Les regrets ne servent à rien, pas même à convaincre les administrations des Beaux-Arts qu'elles ne sont ni des bureaux de bienfaisance ni des institutions politiques, et que leurs errements traditionnels n'ont souvent abouti qu'à enlever à nos monuments tout caractère de vérité et partant de réelle grandeur : Carpeaux n'aura qu'un des groupes de la façade de l'Opéra. Rude, outre *le Départ*, n'exécuta à l'Arc de triomphe que le bas-relief de la grande frise du côté de Neuilly qui représente *l'Armée française revenant d'Égypte ;* les figures ont six pieds de haut, mais c'est à peine si, d'en bas, le spectateur distingue les détails et le mouvement.

A décrire et à juger l'œuvre capitale du maître on éprouve un grand embarras, car la majesté du sujet écrase le critique et toutes les formules de l'admiration ont été épuisées par ceux qui en ont déjà parlé. Rude a choisi pour exprimer sa pensée la forme de l'allégorie ; le nu domine ; les vêtements modernes si étriqués sont remplacés par les cuirasses et les draperies ; pas de fusils, mais des arcs et des piques; pas de shakos, mais des casques ; on pourrait ajouter pas de soldats, mais des héros. Le sculpteur n'évite pas seulement la pauvreté du costume moderne et la nécessité de vêtir complètement ses guerriers, il élève ainsi son œuvre

au-dessus des temps, des partis, des hommes, et en fait cette chose sainte devant laquelle les hommes de tous les temps tombent à genoux, la Patrie. Il sculpte comme Spinoza voulait qu'on pensât, *sous forme d'éternité*. L'impression de patriotisme et d'héroïsme qui jaillit du groupe est irrésistible : il fascine, il électrise, il enchaîne le regard et l'esprit.

Par quel secret Rude a-t-il rendu populaire un art qui souvent échappe au peuple, et remué avec une égale intensité d'action l'âme du savant et de l'ignorant, de l'artiste et du bourgeois, de l'aristocrate et du plébéien ? J'ai vu souvent le gamin de Paris s'arrêter en face de ce groupe comme sous un choc électrique, attentif, ému, avec une expression de sérieux et d'héroïsme qu'il semblait emprunter à l'éphèbe qui s'élance au combat. Comme les tirades du vieux Corneille il *fait frissonner :* c'est le « Meurs ou tue ! » ou le « Qu'il mourût ! » du vieil Horace. Un exemplaire du *Départ*, plâtre, gravure ou photographie, devrait être placé dans toutes les écoles de la France : à le contempler, l'âme s'empreint d'héroïsme. C'est que tout ici est grand, fort, mâle, surhumain : c'est la Révolution incarnée et cette poignée de héros volant à la victoire ou à la mort semble faire trembler le sol et le monument, tant leur élan est entraînant, tant le groupe s'élance puissamment, tourbillonne et vous emporte dans un vertige éblouissant. Pourtant chaque personnage est ardent et contenu, transporté et maître de lui-même et vous donne l'impression du calme dans l'héroïsme. Celui-ci jette son manteau et saisit son épée ; celui-là s'élance sur son cheval qui se cabre ; un autre tend son arc ; un autre court en sonnant une fanfare guerrière : partout le cliquetis des armes, le hennissement des chevaux, le frissonnement des étendards et, dominant tout ce bruit et tout ce mouvement de son vol impétueux et de sa voix inspirée, *la Marseillaise,* qui de la pointe de son glaive montre la frontière insultée et de la main gauche levée vers le ciel atteste le droit vengeur, tout en rugissant le formidable refrain patriotique et révolutionnaire : « Aux armes, citoyens ! » Passez maintenant de l'ensemble aux détails : est-ce que l'antiquité nous a laissé rien de plus beau que ce héros gaulois, ce Jupiter tonnant qui occupe le centre du groupe et, le front sublime, le regard étincelant, les cheveux au vent, s'élance irrésistible comme un héros d'Homère, pour venger, non les querelles des rois, mais l'honneur de la Patrie et les injures de la Liberté ? Et cet éphèbe qui marche à ses côtés, dont le corps entièrement nu respire l'héroïsme et le traduit avec la grâce de l'adolescence dans toute son attitude et tous ses

muscles, quelle merveilleuse création du génie : c'est l'Achille enfant luttant contre les lions du bas-relief de Terwueren, mais un Achille moderne et français; sur des pensers nouveaux Rude fait, selon le précepte de Chénier, de la sculpture antique, ou plutôt il personnifie cette chose belle entre toutes et éternellement captivante, le courage de l'enfant, la valeur qui n'attend pas, selon le mot de Corneille, le nombre des années.

On regrette la page malheureuse que David d'Angers a écrite sur le chef-d'œuvre de Rude, mais, par un contresens singulier sur lequel l'auteur ne comptait pas, on y trouve de nouveaux motifs d'admirer son rival. David avait traité le même sujet dans un bas-relief de la porte d'Aix, à Marseille : c'est donc un plaidoyer *pro domo*, mais qui ne tourne pas à son avantage. Relevons donc ses critiques une à une, sans crainte d'affaiblir notre admiration pour une œuvre désormais consacrée : « La passion qui grimace aux heures les plus solennelles est ridicule. La laideur n'entraîne pas, et le visage de la Liberté tel que Rude l'a rendu est hideux. » [1] David oublie que la Liberté n'est pas une comtesse du noble faubourg Saint-Germain. Soutenir qu'elle n'entraîne pas, c'est nier l'évidence, s'inscrire en faux contre le sentiment universel, se montrer plus classique que le sévère Boileau qui convenait que l'art même apprend à franchir les limites de l'art. Michelet a écrit : « Ni Rude, ni David n'a osé être assez grossier, assez peuple, pour inaugurer la sculpture des colosses au grand jour. » On raconte que lorsque la belle-sœur de Rude, Mme Vanderhaert, posait pour *la Marseillaise*, le sculpteur lui disait de crier le plus fort possible en répétant toujours : « Plus fort ! plus fort ! » Si David eût été juste, il eût admiré le talent de Rude qui sait rendre le cri et éviter la grimace, mais il se renferme dans un parti pris évident et propose, pour remplacer ce cri, « qui agace les nerfs et le fait sourire de pitié », une idée vraiment bien neuve et bien originale : « l'étendard porté à travers l'armée, dit-il, vaut le discours le plus énergique de la Patrie ». Il semble, à la description languissante qu'il en donne, qu'il n'ait jamais vu *le Départ* : « Un groupe de vieillards s'apprête au combat, un jeune homme va partager leurs périls, une figure ailée plane sur eux et, selon la pensée de l'auteur, elle chante *la Marseillaise*. »

1. *David d'Angers, sa vie, son œuvre et ses contemporains*, par Henry Jouin ; Paris, 1878. T. II, p. 308.

Belle définition vraiment ! une figure ailée qui chante et qui grimace ! David ne manque pas de dire que « des personnages armés comme des Gaulois sont un contresens » ; il se garde bien de faire un effort d'esprit pour saisir les intentions et l'idée profonde de Rude, qui veut rendre non un épisode historique, si grandiose qu'il soit, mais l'éternel patriotisme français. David voyait plus juste quand, libre de toute préoccupation de dénigrement, il écrivait avec esprit : « Quel malheur d'être obligé de passer sa vie à tailler des habits et des bottes après avoir étudié le beau et s'en être imprégné le plus possible ! » Voudrait-il par hasard condamner ses émules à tailler des habits et des bottes et se réserver le monopole du nu et le privilège du beau ? Aux soldats du bas-relief de Marseille il ne manque sans doute pas un bouton de guêtre : qu'on passe la revue et qu'on adresse des félicitations aux capitaines d'habillement. Mais voici le comble de l'injustice : « Rude laisserait supposer par la manière dont il a traité son personnage principal que la manifestation patriotique rappelée par lui a tout au plus intéressé quelques Français, tandis que ce mouvement national a soulevé plusieurs millions d'hommes. » Excusez du peu : il est probable que si Rude s'en était douté il en aurait fait figurer un petit million pour le moins dans son bas-relief. L'historien de David constate avec satisfaction que dans *le Départ* de son idole il y a trente personnages ! Il les a comptés un à un : on ne songe point à compter ceux de Rude ; ils sont dix peut-être mais ils paraissent cent mille. Il y a bien des places dans la maison du Seigneur et dans le temple de l'art : David y tient une place d'honneur, mais qu'il eût été bien inspiré de brûler cette page où tous les critiques de l'œuvre de Rude semblent avoir puisé, et de comprendre que deux artistes de génie pouvaient tirer de ce grand sujet deux chefs-d'œuvre profondément différents ! David en a pris le côté anecdotique : il nous montre la Patrie en reine imposante et fière ; des femmes qui lui apportent leurs diamants ; les enfants qui saisissent leurs armes ; l'Histoire qui inscrit leurs noms. Des jeunes gens se passent des fusils et lèvent leurs sabres ; des vieillards amènent leurs enfants ; un vétéran jette un regard résigné sur sa femme qu'il va quitter et qui allaite son nouveau-né tandis qu'un garçon de trois ans agace un petit chien ; voici le tambour d'Arcole que sa mère embrasse une dernière fois. Passons des détails et des meilleurs et donnons au lecteur, pour qu'il juge en dernier ressort, la conclusion de M. H. Jouin : « Le sujet n'était guère différent, quant à l'idée, de

celui que Rude a sculpté sur l'Arc de l'Étoile ; mais, sans parler des défauts de goût qui déparent ce groupe remarquable, le bas-relief de la porte d'Aix lui demeure supérieur à tous points de vue. La science de composition, attestée avec tant d'éclat par cette page de granit, place son auteur au premier rang parmi les sculpteurs du siècle. » Je souhaiterais de tout mon cœur que le critique eût raison : la France aurait une double Iliade !

CHAPITRE VI

Fixin et le capitaine Noisot. — Statue en bronze de *Napoléon* (1847). — Le banquet de la salle de Flore. — Rude « démocrate radical » et fanatique de Napoléon. — Le *Tombeau de Godefroy Cavaignac* (1847). — Le « réalisme » de Rude.

S'il ne fut pas donné à Rude de dresser sur la plate-forme de l'Arc de triomphe l'apothéose de Napoléon, il eut du moins la satisfaction, grâce à l'amitié du capitaine Noisot, de Fixin, d'élever à l'empereur un monument digne de leur héros, de leur dieu, devrais-je dire, car Noisot l'appelait le « Messie moderne ». Qu'est-ce donc que Fixin, et par quelle suite de circonstances romanesques ce petit village, coquettement posé sur les flancs de la colline, possède-t-il cette colossale statue en bronze ? Fixin est situé à quelques lieues de Dijon, sur les coteaux où s'étagent les vignes qui produisent les plus célèbres crus de la Bourgogne, à deux pas de Gevrey-Chambertin. C'est un joli village aux maisons blanches soigneusement entretenues, entourées de vignes qui grimpent aux fenêtres et tapissent les murs. Une lande aride le domine, qui occupe tout le sommet de la colline et se trouve creusée en cet endroit d'une de ces échancrures profondes, frais et étroits vallons, que les Bourguignons appellent des *combes*. Du haut de cette lande, le regard embrasse un immense horizon fermé par le Jura, les Vosges et les Alpes, cirque gigantesque préparé par la nature, semble-t-il, pour des batailles de géants, où l'histoire a déroulé bien des pages tragiques. Si vous pénétrez dans la combe, vous avez à votre gauche un bois de pins et de chênes bordé d'un petit ruisseau dont la source est un peu plus haut, et qui coule dans un lit de mousse et de fleurs ; à droite, se dressent des rochers gigantesques taillés à pic, des blocs énormes entre lesquels poussent des arbres tortus, courbés par les vents, tourmentés par les orages qui s'engouffrent l'hiver dans l'étroit passage. La gorge se resserre encore, vous passez sous une voûte de frênes et de hêtres, et des escaliers rustiques, taillés dans le roc, vous conduisent enfin en tournoyant jusqu'au faîte de la colline sans que vous rencontriez un être humain, sauf peut-être un paysagiste qui a planté son chevalet au meilleur endroit, ou un berger qui a descendu quelques marches pour trouver un peu de fraîcheur.

A Fixin vivait, il y a cinquante ans, le capitaine Noisot ; c'est lui qui a défriché la lande, planté ce petit bois, entouré le domaine d'une muraille sèche qui affecte des airs de fortifications ; le dévot érige une chapelle, le vieux soldat construit des fortins, élève ces minuscules remparts qui donnent un corps tangible à ses rêveries et ravivent ses souvenirs guerriers. A la pointe sud, sous les grands arbres, voici le tombeau et le buste du capitaine, œuvre de Rude : œil ardent, épais sourcils hérissés, cheveux ébouriffés en coup de vent, moustache taillée en brosse, toute la physionomie est d'un enthousiaste illuminé, d'un artiste et d'un soldat, d'un héros, et peut-être un peu d'un Don Quichotte. Noisot avait été du bataillon sacré de l'île d'Elbe ; il avait combattu à Waterloo et s'était retiré avec les débris de l'armée derrière la Loire ; puis, le vétéran avait connu la demi-solde et les jours de détresse, et s'était vu rayer finalement du contrôle de l'armée. Mais il n'était pas de ceux que les revers accablent et que la misère décourage ; se rappelant que dans sa jeunesse il avait manié avec assez d'habileté le crayon et le pinceau, il se remit à l'étude, retrouva et perfectionna son talent, gagna bientôt une modeste aisance accrue par son mariage et qu'il employait principalement à soulager de vieux compagnons d'armes. Un caprice de sa fantaisie, disons mieux, une intention philanthropique, car il secourait ainsi les ouvriers pauvres de la région, lui fit défricher la lande inculte et planter ce bois presque dans les rochers, arrachés par le pic et brisés par la mine. Ai-je besoin de dire quelle chaleur d'enthousiasme communicatif brûlait dans l'âme de ce héros des grandes guerres et jaillissait en étincelles dans sa conversation ? Rude et lui s'entendaient à merveille, et le sculpteur adorait ses récits, vivants, colorés, héroïques ; n'étaient-ils pas d'ailleurs de vieux compagnons d'armes, ayant combattu côte à côte pendant les journées de Juillet ? Il y avait du capitaine dans Rude et de l'artiste dans Noisot. Un jour donc qu'ils parcouraient ensemble la gorge de Fixin, Noisot montra à son ami l'aigle impérial sur une plaque de fonte qu'il avait fait sceller au rocher, et qui s'y trouve encore : « Il ressemble à un oison, votre aigle ! » dit Rude en riant. Noisot sourit tristement ; puis il se mit à déplorer l'ingratitude de la France envers Napoléon ; pas un monument digne de lui ; l'Arc de triomphe inachevé, découronné. Rude fut ému par les doléances pathétiques de son ami, et s'exaltant par contagion : « Eh bien ! je vous le ferai, moi, votre empereur ! »

La maquette qu'il exécuta d'abord se trouve à Fixin, au premier étage de la maison du garde, sorte de petit musée où l'on voit, entre autres objets curieux, deux petits canons qui ont franchi le Saint-Bernard avec Bonaparte, et quelques drapeaux troués de balles. Cette maison, ornée de créneaux et de machicoulis, est à perpétuité la demeure d'un vétéran de la région, qui reçoit une petite rente laissée par Noisot, entretient le parc et garde ces reliques. Cette première maquette représente l'empereur mort, étendu sur le rocher de Sainte-Hélène ; la tête chauve, très expressive, est admirablement traitée. Le héros est mort ; mais, conception chère à Noisot, son idée lui survit, symbolisée par l'aigle qui va prendre son essor et pousse des cris effarés. Ce n'était pas l'Empire, mais l'empereur, le héros d'Arcole et de Rivoli que Rude voulait célébrer : l'aigle planait, « un grand coup de vent lui cassa les deux ailes » et « sa chute fit dans l'air un foudroyant sillon », selon les beaux vers de Victor Hugo. C'est donc l'aigle mort, rejeté au second plan, et le héros vivant, ou plutôt ressuscitant dans la gloire, que Rude va représenter dans cette énorme masse de bronze ; les yeux sont encore fermés à la lumière extérieure, mais déjà le front s'illumine de la lumière intérieure de la pensée ; le demi-dieu, couché sous le manteau de Marengo, se soulève, prend conscience de lui-même : « c'est ici le combat du jour et de la nuit », suivant le mot de Victor Hugo mourant ; mais le jour et la gloire resteront vainqueurs. Rude s'est peut-être souvenu du grand poète en modelant cet aigle foudroyé, l'aile pendante, la langue tirée, qui semble étreindre encore de ses serres crispées par une dernière colère. Il a mis son héros sur « l'écueil battu par la vague plaintive » chanté par Lamartine ; il n'a pas négligé le « petit chapeau » célébré par Béranger. La masse abrupte et hérissée de rochers arides, calcinés, les flots qui la battent incessamment, l'éternel mouvement et l'éternel repos, cette tête à demi soulevée, à demi vivante, ce mélange étonnant de réalisme et d'idéal, cette solitude recueillie qui entoure le monument, cet immense horizon que parcourt le regard, tout cet ensemble de fortes impressions ébranlent puissamment l'imagination du spectateur. Quand les premiers rayons du soleil levant glissent sur le masque de Napoléon, les traits s'animent et prennent une expression saisissante et indéfinissable de mélancolie et de grandeur. Hélas ! je lis sur le bronze, écrits en 1870, avec la pointe d'une baïonnette badoise, des mots allemands !

Que Rude ait mis dans cette œuvre je ne sais quoi de théâtral, qu'il

ait trop multiplié les accessoires, c'est bien possible; mais dans cet étonnant décor d'opéra on oublie inévitablement toutes les critiques et on subit une sorte de charme puissant et de fascination invincible. On sent que le sujet a été traité avec une foi sincère et une exactitude minutieuse; le masque a été copié fidèlement sur le plâtre rapporté de Sainte-Hélène par le général Marchand; cette épée est celle du grand Frédéric, scrupuleusement copiée aux Invalides; ce petit chapeau légendaire est absolument authentique. Tout est vrai, même l'aigle étranglé; ce n'est pas l'aigle de convention, mais un aigle qui venait de mourir au Jardin des plantes et que Rude s'était fait apporter dans son atelier.

Si l'on parvient à se soustraire à l'impression première et à la magie du décor, on s'aperçoit, non que la statue de Napoléon est un « ouvrage manqué », comme la juge sévèrement Th. Sylvestre, ni qu'elle est traitée « comme un mauvais bas-relief », selon le jugement plus sévère encore de David d'Angers, mais que Rude a trop multiplié les détails et les intentions saisies avidement et même inventées par la foule, toujours plus subtile qu'on ne pense. L'épée est enchaînée — c'est que la Sainte-Alliance a garrotté la France et l'empereur; les pieds et la tête semblent dépasser le rocher — c'est que Sainte-Hélène et le monde entier ne sont pas à la taille du héros; l'aigle est mort — c'est que l'armée a succombé avec son chef. Une bonne femme, disent les chroniqueurs du temps, s'agenouilla au pied du monument en disant des *Pater* et des *Ave*, toute émue de la tristesse du dieu; un ouvrier racontait que les Anglais avaient voulu acheter le *moule* du sculpteur, mais que celui-ci l'avait brisé pour qu'il ne tombât jamais entre leurs mains. Pendant que la statue était encore dans l'atelier de la rue d'Enfer, il y eut une véritable procession des vétérans de l'Empire, qui venaient contempler Napoléon et se hissaient sur une échelle pour le baiser, comme les fidèles baisent à Rome l'orteil de Saint-Pierre. C'est assez dire que l'inauguration du monument prit les proportions d'une manifestation populaire dont les brochures et les journaux du temps nous ont conservé le souvenir [1]. Les passions qui agitaient nos compatriotes, à la veille de la révolution de 1848, sont aujourd'hui bien loin de nous; contentons-nous donc de rappeler les

1. Voy. principalement : *Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin et sur le banquet donné à Dijon* (Dijon, 1847, sans nom d'auteur), et *Promenade à Fixin. Notice historique sur ce village et description du monument érigé à Napoléon*, par H. V.

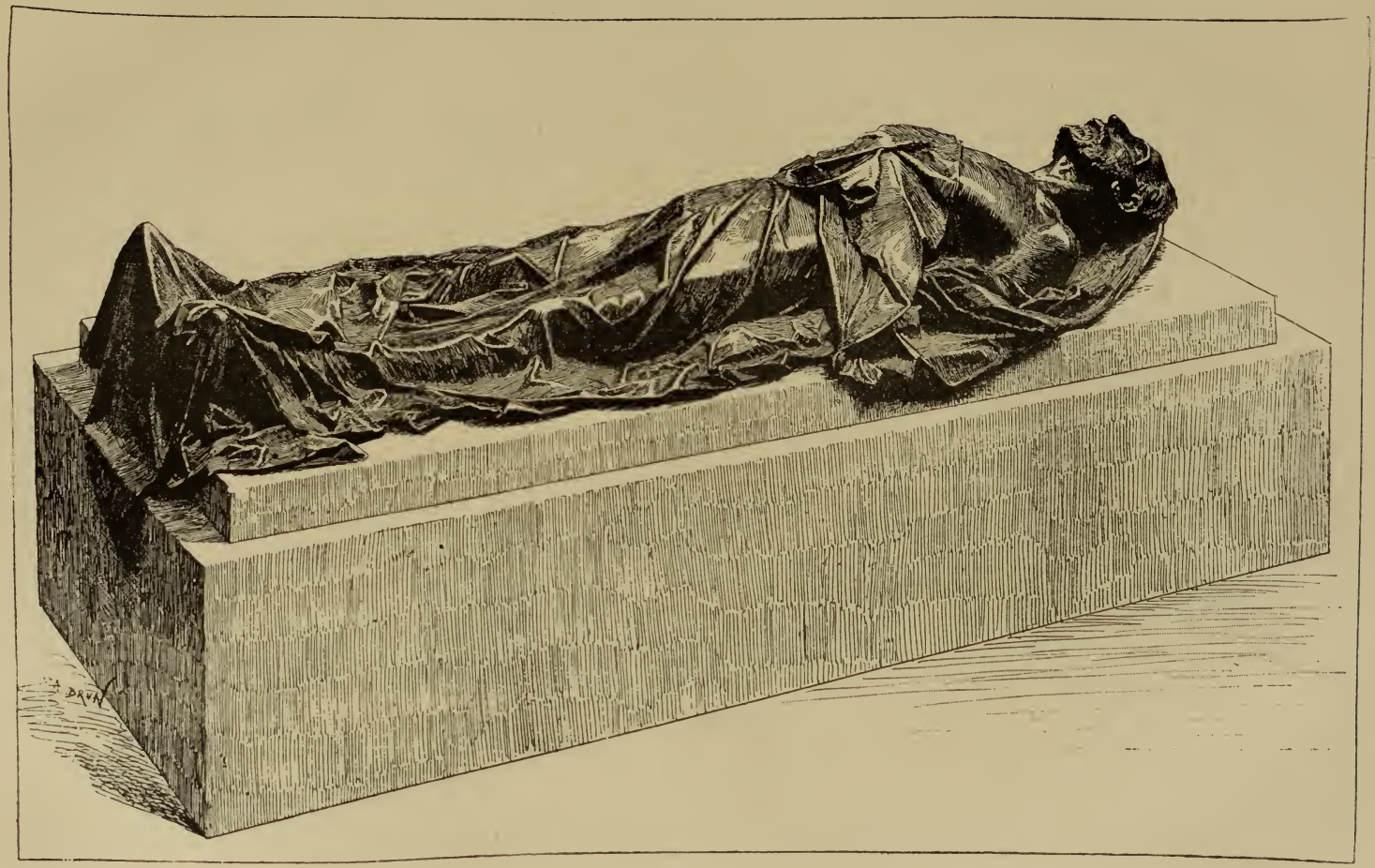
NAPOLÉON Ier S'ÉVEILLANT A LA POSTÉRITÉ.

(Parc de Fixin.)

ovations que les Dijonnais firent au « Phidias moderne », pour parler comme les orateurs du banquet; mais n'oublions pas que de grands artistes, les Vernet, les Delaroche, les Scheffer, partageaient entièrement l'enthousiasme de la foule et regrettaient que le *Napoléon* ne fût pas destiné aux Invalides.

Ce fut une journée de triomphe dont Rude conserva toute sa vie le souvenir. Un immense concours de peuple, chantant *la Marseillaise* et les refrains de Béranger, était accouru à Dijon et à Fixin. Le soir, ses compatriotes offrirent à Rude un grand banquet à la salle de Flore du vieux palais des États; les meilleurs crus de Bourgogne coulèrent à flots, et il faut renoncer à compter les toasts à l'Art, à la France, au grenadier de l'île d'Elbe, au sculpteur du *Départ* et de *Napoléon*. On avait eu la délicate attention d'orner la table du banquet d'œuvres d'art célèbres et d'y faire figurer deux œuvres de Rude, le buste de François Devosge et celui de Monnier, son premier ouvrage; Dijon ne possédait alors que ces deux œuvres de son grand statuaire. Le banquet était présidé par Anatole Devosge, le fils de son premier maître et le successeur de son père à la direction de l'École des Beaux-Arts. Le pauvre grand homme, si simple et si modeste, reportait sur son maître tous ces hommages, et quand il rentra, le soir, chez son ami le docteur Moyne, qui m'a donné ce détail, et que, brisé des émotions de la journée, il entendit sous ses fenêtres l'élite des musiciens de Dijon, parmi lesquels l'admirable violoniste Jules Mercier et l'excellent compositeur Debillemont, qui lui donnaient une sérénade, il voulut prononcer quelques paroles de remerciements, ne put que balbutier et serrer les mains de ses amis en fondant en larmes.

Le monument de Fixin porte l'inscription : *A Napoléon. Noisot, grenadier de l'île d'Elbe, et Rude, statuaire. 1846*. Malgré la pompe de l'inauguration officielle, c'est donc un hommage privé, aussi désintéressé qu'il était spontané; Noisot avait fourni le bronze, Rude avait fourni sans rémunération aucune son talent et son temps. Noisot terminait ainsi son discours : « Nous confions ce monument à l'honneur national, au patriotisme énergique des Bourguignons! et si, un jour, les ennemis de la France, les barbares, les vandales, osaient encore une fois tourner leur front et marcher contre nous au cri de « Paris! Paris! » en défendant notre patrie, nous défendrons aussi ce monument que nous découvrons aujourd'hui. » Les habitants de la *Côte-de-Fer*, comme disaient



TOMBEAU DE GODEFROY CAVAIGNAC.

(Cimetière Montmartre, à Paris.)

les Prussiens en 1870, n'eurent heureusement pas à le défendre contre les vandales.

Il était tellement évident que le sentiment patriotique et non l'esprit de parti était le véritable inspirateur de Rude que le Comité républicain qui se forma pour élever une statue à Godefroy Cavaignac n'hésita pas à choisir le statuaire qui travaillait en ce moment même au *Napoléon*, autant pour ses opinions bien connues que pour son talent même. Il faut accepter sans réserves la définition qu'il donnait lui-même de ses opinions politiques quand il songea, en 1848, à poser sa candidature à la députation : « Je suis démocrate radical ! » On a dit, non sans esprit, mais avec un peu d'exagération, que le reliquaire de ce démocrate contenait pêle-mêle un foudre et des carreaux, le turban vert du Prophète, la couronne d'épines, le petit chapeau et le bonnet phrygien, et qu'il confondait dans son admiration Jupiter et Mahomet, César et Jésus-Christ, Robespierre et Bonaparte, toute incarnation puissante de la force, du génie et de la gloire. Ce qui est certain, c'est que ses opinions politiques, peut-être faudrait-il écrire patriotiques, n'eurent jamais rien à démêler avec ses intérêts. Les révolutions, qu'il appela de ses vœux, qu'il aida de ses armes en payant de sa personne, il ne songea pas une seule fois à en tirer parti, même dans l'intérêt de son art ; 1830 lui ravit les trois quarts de l'Arc de triomphe ; 1848 ne le traita pas mieux : on le chargea d'élever sous la coupole du Panthéon une République colossale ; calme et simple, étendant sa main protectrice sur la ruche du travail, la République, coiffée du bonnet phrygien, se dressait déjà sur son haut piédestal quand le canon des journées de Juin anéantit tout son travail et laissa les frais à sa charge. Rude se montra toujours au danger, jamais à la curée. Que l'on traite de chauvinisme son amour exalté de la patrie, j'y consens, c'est son éloge ; mais qu'on appelle naïveté son désintéressement et ignorance sa chaleur d'âme, c'est une injustice. Je bénis toutefois les circonstances qui l'empêchèrent de siéger dans nos assemblées politiques et le laissèrent tout entier à son atelier.

La politique frappait à la porte de cet atelier le jour où lui fut confiée la statue de *Godefroy Cavaignac*. Rude s'inspira des statues funèbres de la Renaissance, il se souvint des tombeaux des ducs de Bourgogne et de celui de Philippe Pot, qu'il avait admirés à Dijon. Rien de plus simple et de moins théâtral que son projet : un socle de marbre porte la statue de bronze couchée sous les plis du linceul, qui ne laisse voir que

la tête et la poitrine ; la main droite posée sur une plume et touchant la garde d'une épée indique clairement la vie du publiciste et du soldat, les luttes *ense et calamo* du démocrate intègre et courageux. On ne saurait pousser plus loin l'éloquence des draperies, et le linceul qui dessine les reliefs du corps et que les pieds joints soulèvent en plis pittoresques et effrayants est du plus puissant effet. Ce tribun, qui dort son dernier sommeil après le dur combat, a un caractère de majesté qui impose et qui émeut ; la tête osseuse et énergique est à la fois ressemblante et idéale, bien qu'on ait critiqué ce réalisme de la mort. H. Jouin, comparant le tombeau de *Cavaignac* à l'esquisse du tombeau d'Arago, la dernière œuvre du sculpteur d'Angers, lui reproche les plis cassés du linceul « qui frétillent devant le regard », la rigidité du cadavre, et voudrait que le sculpteur eût laissé, du moins à la tête, la vie et la pensée, « le génie victorieux de la mort », comme si le « spiritualisme » dans l'art pouvait consister à unir les contradictoires, et, comme le tyran de Virgile, à lier ensemble la vie et la mort, *tormenti genus!* Th. Sylvestre dit aussi, fort injustement : « Au point de vue matériel de l'exécution, la statue de *Napoléon*, comme tous les ouvrages sortis de la main de Rude, porte le cachet d'un talent robuste, exact et patient. Son esprit ne franchissait pas les limites de la vie commune et ne s'élevait pas par des révoltes angéliques au-dessus de la réalité. » Quand la réalité fournit à l'art les traits différemment admirables de Napoléon et de Cavaignac, le devoir du sculpteur n'est-il pas de les comprendre et de les rendre sans avoir la prétention de les embellir ? Comprendre, c'est déjà idéaliser. Quant à ces « révoltes angéliques » contre la nature et la vérité, Rude ne les connut jamais. Il ne faut pas se le figurer en Titan luttant fiévreusement contre la matière, marbre ou bronze ; il avait le cœur chaud et la tête froide ; il travaillait lentement, il copiait, il prenait des mesures avec le compas et tenait à la main son fil à plomb. Un jour, certain amateur parisien, fort admirateur des « révoltes angéliques », exaltait bruyamment Michel-Ange à la Chapelle Sixtine et terminait sa tirade par ces mots : A la bonne heure, voilà un artiste qui n'avait pas besoin de la nature pour faire vite et bien ! — Allons-nous-en, dit Rude, qui admirait silencieusement. Et tournant brusquement le dos à l'admirateur intempestif de Michel-Ange, il sortit avec son ami.

Ne quittons pas le tombeau de Cavaignac sans remarquer qu'il est signé *Rude et Christophe, son jeune élève*, associant ainsi le nom d'un

élève inconnu à la gloire du maître. Comme j'admirais que Rude poussât le scrupule jusqu'à signaler le travail d'un collaborateur encore obscur et le prier d'inscrire son nom à côté du sien sur un chef-d'œuvre, un vieux camarade d'atelier de Christophe me donna sur cet élève de Rude, qui depuis s'est fait un nom et à qui Baudelaire a dédié une des pièces des *Fleurs du mal*, ce jugement piquant dans son laconisme : « Élève assez médiocre, à qui Rude projetait à cette époque de marier sa nièce ! »

CHAPITRE VII

Suite des œuvres historiques. — Leur caractère général. — *Le Maréchal de Saxe* (1838). — *Nicolas Poussin* (1855). — *Houdon* (1855). — *Louis XIII enfant* (1842). — *Gaspard Monge* (1848). — *Le Maréchal Ney* (1853). — *Le Général Bertrand* (1853). — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (1852).

L'œuvre de Rude est si varié et si touffu, qu'il est nécessaire de classer en quelques groupes distincts les pages qui nous restent à étudier. Leur variété tient tantôt aux caprices de l'inspiration qui souffle où elle veut, tantôt aux hasards des commandes qui viennent quand elles peuvent. Compositions historiques, religieuses et mythologiques : telle est la classification bien simple que nous proposons au lecteur. Le *Napoléon* et le *Cavaignac* rentrent évidemment dans les compositions historiques, mais par le côté politique, si l'on peut parler ainsi ; celles qui feront l'objet de ce chapitre méritent encore mieux ce nom. *Le Baptême du Christ* et le *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul se rattachent à la sculpture religieuse; par l'*Amour* et l'*Hébé*, Rude revient à la fin de sa vie à ses premières amours, à la mythologie, et il y revient spontanément, profitant avec joie de la liberté qui lui est laissée de choisir son sujet.

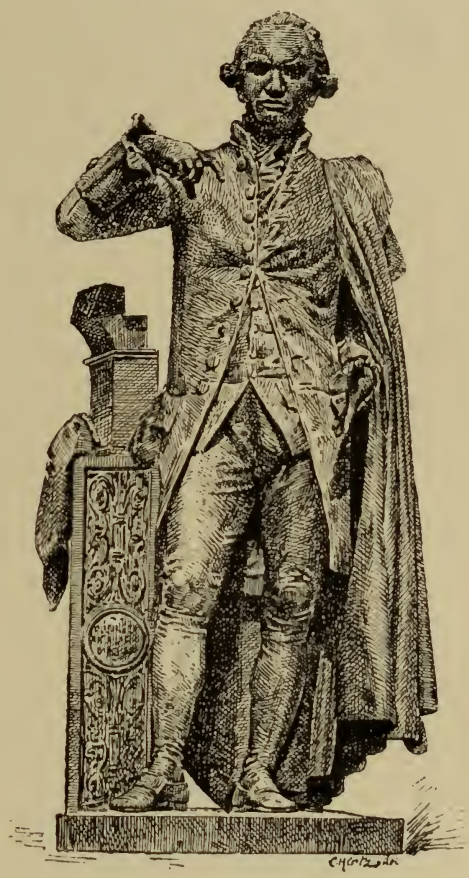
On pourrait caractériser d'un mot les œuvres historiques : elles sont vraies et, pour Rude comme pour Michelet, l'histoire est une résurrection. S'il y met sa pensée et son âme, il n'y introduit jamais de fantaisies personnelles. Quand il écrit l'histoire en bronze ou en marbre, pas une page qui soit vide ou déclamatoire, gâtée par les préjugés ou faussée par la passion. Il s'entoure de documents, se livre à des études minutieuses et accepte librement d'être enchaîné par le souci constant de l'exactitude. Mais ce n'est là que la préparation de l'œuvre; dans l'exécution, il cherche avant tout une attitude, un mouvement caractéristiques; il les trouve toujours, et voilà pourquoi jamais il n'est froid ni banal. Expliquons-nous; Ney, c'est avant tout un bras qui brandit un sabre, le *bras de Ney*, légendaire dans l'armée, et une bouche qui jette le cri qui entraîne et électrise; Monge, c'est la démonstration mathématique, les gestes savants qui tracent dans l'air les figures idéales et les rendent visibles aux élèves de l'École polytechnique, encore un souvenir tra-

ditionnel et bien connu de plusieurs générations d'élèves; il faut que Jeanne d'Arc *écoute* ses voix et se *précipite* sur ses armes, tant pis si le problème est difficile et peut-être insoluble en sculpture. On pourrait continuer cet examen instructif, on trouverait toujours Rude à la recherche du trait individuel, du mouvement particulier et personnel. N'avez-vous pas fait cette remarque que toutes nos statues des généraux de la Révolution et du premier Empire se ressemblent: un brillant costume sur lequel on jette les plis amples et sculpturaux du manteau militaire, l'expression martiale et la ressemblance plus ou moins bien saisie, voilà le thème. Il n'en va pas ainsi pour Rude, qui ne prend jamais ses héros au repos et dans l'attitude du salon ou de la revue, mais les saisit toujours au moment précis où il sont complètement eux-mêmes et oublient la galerie. On n'entre pas dans son atelier comme chez un photographe; c'est en tout cas de la photographie instantanée et le personnage ne sait pas qu'il pose. Ces rares instants où l'homme est tout entier lui-même, ou plutôt s'élève par la pensée, la passion ou l'action au-dessus de lui-même et réalise son propre idéal, plus vrai que la réalité, voilà ce qui préoccupe le sculpteur, voilà ce qu'il veut rendre ou immobiliser dans le marbre ou dans le bronze, au risque de se faire accuser d'un peu de parti pris, de trop de recherche et parfois même de subtilité et de bizarrerie.

Maurice de Saxe est une statue en marbre plus grande que nature, qui fut demandée à Rude en 1838 pour le palais de Versailles. Le *Caton d'Utique*, commencé par Roman, achevé par Rude, est aujourd'hui au musée du Louvre. Les statues de *Poussin* et de *Houdon*, qui sont de 1855, ornent les galeries extérieures du Louvre [1]. Ce sont de belles œuvres, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, et si Rude ne les avait pas signées de son nom, la postérité ne l'y mettrait pas infailliblement. Pourtant, le *Caton* exprime bien l'austérité du vieux stoïcien : il vient de lire le *Phédon* et va se précipiter sur son épée. Son front s'éclaire du reflet des hautes méditations platoniciennes et s'assombrit en même temps à la pensée de l'asservissement de la patrie. C'est une œuvre sévère et qui fait penser, comme le *Spartacus* de Foyatier, sa voisine dans la salle du Louvre. Le

1. Nous ne nous astreignons pas scrupuleusement à l'ordre chronologique. Il sera toujours facile au lecteur, grâce au catalogue qui termine le volume, de rétablir cet ordre qui nous eût forcé de passer sans transition à ces œuvres très différentes les unes des autres.

génie fier et indépendant de Poussin plaisait singulièrement à Rude ; dans son voyage à Rome, il aimait à retrouver les paysages héroïques et bibliques de la campagne romaine, qu'il avait admirés dans ses tableaux. Avec Puget, Poussin était l'artiste français dont il parlait le plus volontiers. Houdon était aussi fait pour lui plaire, car il mérite d'être appelé, comme Scopas parmi les anciens, l'*artiste de la vérité*. Rude n'a pas manqué de symboliser cet amour du réel et du vrai en lui mettant entre les mains son célèbre *Écorché*, comme pour rappeler l'importance capitale que les statuaires doivent donner aux études anatomiques. La géométrie, c'est encore de l'art, et l'on pourrait inscrire sur la porte de chaque atelier de sculpture l'avertissement que Platon avait inscrit sur la porte de son école : « Nul n'entre ici, s'il n'est géomètre. » Selon le mot d'un autre philosophe, Leibnitz, il y a de la géométrie partout, et jusque dans la morale. *Gaspard Monge* est pour ainsi dire la personnification de la géométrie descriptive. Mais comment représenter une idée si abstraite et si peu sculpturale ? Notons d'abord que Rude n'a pas reculé devant le costume moderne : Monge est une statue colossale, en culotte courte, souliers à boucles, habit à la française, coiffure à l'oiseau royal. Jusque-là rien de significatif : tous les professeurs de l'École polytechnique ont revêtu ce costume. Mais voici le trait qui fait immédiatement reconnaître Rude pour peu qu'on étudie la statue de Monge, sur une des places de Beaune : les mains du géomètre



GASPARD MONGE.
A Beaune.

tracent dans l'air les figures que le regard attentif et absorbé du professeur contemple comme si elles étaient réellement tracées sur le tableau noir avec de la craie ; c'est la statue de la démonstration mathématique ou de la génération des formes géométriques créées par l'esprit ; on chercherait volontiers sur le socle le *quod erat demonstrandum* qui exprime la victoire de l'esprit régnant en maître dans le monde de l'étendue et des abstractions. Rude avait recueilli des auditeurs de Monge la tradition de ces figures tracées dans l'air et reconstruites par les élèves attentifs : c'est le trait qu'il a voulu rendre, au risque de n'être pas aisément compris et d'être accusé, comme les philosophes, de réaliser des abstractions.

Ce ne sont ni les grands problèmes de la philosophie, ni les secrets des mathématiques qui occupent *Louis XIII enfant*, c'est tout au plus une chasse au faucon, un nouveau cheval à monter, une toilette élégante à essayer. Rude n'avait à mettre ni la pensée, ni la passion dans cette exquise figure d'adolescent ; il y mit l'adolescence même, la santé, la joie de vivre, la profonde satisfaction de porter galamment un beau costume, un élégant pourpoint, le chapeau crânement fixé sur la nuque, les bottes souples, les gants de peau de daim et la cravache. On ne se demande pas quelles pensées fleurissent dans cette jolie tête, entre la chasse au lévrier d'aujourd'hui et la chasse au faucon de demain ! Le *Louis XIII* est en argent, de grandeur naturelle, porté sur un piédestal qui est aussi une merveille en son genre et dont l'ornementation est ciselée avec amour. Aux quatre coins, d'élégantes figures de femmes ; sur une des faces, les armes du duc de Luynes ; sur la face opposée, le nom de Rude. Le *Louis XIII* fut fondu en 1842 : il avait été demandé par le duc de Luynes pour le château de Dampierre, en même temps qu'un buste du connétable *Albert de Luynes*. Aucune reproduction n'en a jamais été faite, sauf un second exemplaire en bronze pour le duc de Chaulnes. Cette figure est une sorte de personnification de l'adolescence et de l'élégance aristocratique : jamais Rude ne fut mieux inspiré. N'oublions pas un trait qui honore à la fois l'amateur et l'artiste : abstraction faite du prix de la matière, les frais de la fonte s'étaient élevés à 12,000 francs et Rude, pour cette œuvre exquise, demandait la modeste somme de 6,000 francs : le duc de Luynes le força d'en accepter 12,000 ; générosité qui nous semble aujourd'hui bien naturelle, mais témoignage d'estime auquel Rude fut très sensible. Puisque nous citons

LOUIS XIII ENFANT.

(Château de Dampierre.)

des chiffres, rappelons que, quelques années auparavant, le sculpteur, s'étant livré à la grosse besogne de mettre de l'ordre dans ses affaires d'argent, avait annoncé triomphalement à sa femme qu'ils étaient riches et qu'ils avaient un revenu bien calculé de 1,200 francs de rente : c'est ce qu'il appelait la richesse, et telle était la simplicité de leurs goûts et de leurs habitudes que c'était en effet une fortune. Il ne devait guère dépasser ce chiffre et n'y tenait guère non plus.

Avec *le Général Bertrand* et *le Maréchal Ney*, Rude revenait à l'épopée impériale qui l'avait déjà si bien inspiré. *Le Général Bertrand*, statue de trois mètres de haut, lui avait été demandé par la ville de Châteauroux. Le général est représenté au moment où il débarque en France, rapportant de Sainte-Hélène le testament de Napoléon. Il tient à la main une feuille déroulée sur laquelle on lit : « *Ceci est mon testament* : signé, Napoléon »; de l'autre main il présente l'épée d'Austerlitz sur une draperie parsemée d'abeilles et portant un N couronné; son pied gauche pose sur le sol français, comme l'indique la borne où se trouve inscrit le mot *France*, et sur le canot qu'il vient de quitter on lit le mot *Sainte-Hélène*.

Le *Maréchal Ney*, du carrefour de l'Observatoire, ne devait pas primitivement représenter l'héroïque soldat en pleine mêlée, la bouche ouverte pour crier : « En avant! » le bras tendu et le sabre au poing. Le statuaire pensait sans doute que c'est le propre de tout général d'armée de s'élancer à la tête de ses soldats; il cherchait quelque chose de plus individuel. Il voulait donc représenter le maréchal au moment où debout, en petite tenue, recouvert d'une houppelande aux larges plis, qu'il découvre d'un geste pour montrer la place où il faut viser, le brave des braves jette à ses pieds son haut bonnet de police pour saluer la mort et jette son dernier cri : « Soldats, droit au cœur! » L'idée était heureuse, le mouvement sculptural, et une telle statue à l'endroit même qui fut teint du sang de Ney eût produit un effet d'intense émotion. Rude dut sacrifier son projet dont il avait déjà fait l'esquisse : le second Empire exigea que le maréchal fût représenté dans toute sa gloire, au temps des splendeurs et des victoires impériales. Rude avait vu Ney au balcon de l'hôtel de la Cloche, à Dijon, quand la foule criait : « Vive Napoléon ! A bas les nobles ! » et que le soldat anobli répondait naïvement : « Pas tous, mes amis, pas tous ! » On sait quelle grande part il avait prise lui-même à cette volte-face subite de toute une armée qui,

partie pour barrer la route à Napoléon, lui faisait escorte et l'acclamait avec enthousiasme. On a critiqué le geste emporté, le cri violent qui ouvre

JEANNE D'ARC ÉCOUTANT SES VOIX.
(Musée du Louvre.)

démesurément la bouche du maréchal : nous savons déjà que Rude ne reculait devant aucune difficulté technique ou artistique quand il s'agissait de mettre en lumière le trait individuel; le *cri* et le *bras de Ney* était

légendaire dans l'armée ; il fallait à toute force le traduire en bronze et le sculpteur n'a hésité devant aucune audace d'exécution. L'attitude apaisée, correcte, convenue, ne convenait ni au héros ni au sculpteur, plus volontiers téméraire que timide. Les critiques peuvent ensuite subtiliser et raffiner sur ce thème : les cris violents, les gestes emportés peuvent-ils être tolérés en sculpture? Rude prouve le mouvement en marchant et résout l'antinomie en faisant un chef-d'œuvre de plus au mépris des règles qu'on lui avait jadis enseignées à l'École des Beaux-Arts, et dont l'une portait que « le geste ne doit pas s'élever au-dessus de la tête, ni s'abaisser au-dessous de l'estomac ! »

Ceux qui aiment à discuter sur les limites de la puissance expressive des arts et à tracer des frontières qu'il est interdit de dépasser ne passeront pas devant *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, destinée d'abord au jardin du Luxembourg (maintenant au Louvre), sans soulever d'autres problèmes : ici ce n'est plus la violence paradoxale de l'attitude, c'est l'obscurité des moyens d'expression que l'on reprochera à Rude. L'action d'écouter est toujours difficile à rendre en sculpture et la difficulté est double s'il s'agit de voix intérieures et mystérieuses. Fallait-il donc revenir aux Jeanne d'Arc romanesques, se résigner à une simple reconstitution archéologique, mettre sous nos yeux une belle jeune fille qui combat ou qui tombe à genoux en suppliant le ciel d'éloigner le calice? On l'a fait et quelquefois avec succès avant et depuis Rude. Il se peut que la *Jeanne d'Arc* de Marie d'Orléans fasse les délices de l'esthétique bourgeoise et sentimentale ; il est certain que celle de Frémiet est une héroïne parfaitement costumée et fièrement campée sur son cheval de bataille. La *Jeanne d'Arc* à genoux de Chapu est une œuvre de premier ordre, mais quelle prière adresse-t-elle à ses saints et à la Vierge? n'est-elle encore qu'une bergère timide que sa mission terrible épouvante, ou bien doit-elle se relever pour courir aux armes et accomplir sa sainte et héroïque mission? Cet admirable marbre ne le dit pas clairement, bien qu'il parle éloquemment à l'âme. Rude seul a vu la robuste fille des champs que l'extase consume et qu'un feu intérieur dévore, sans cesse alimenté par les élans de la foi et les ardeurs du patriotisme. La libératrice ne succombe pas, elle s'exalte, et sa résolution inébranlable resplendit sur son visage : elle écoute ses voix, mais elle regarde aussi ses armes, saisie par le sculpteur à ce moment unique où s'accomplit le passage du passé à l'avenir, la synthèse de la pensée et de l'action. Cette

idée maîtresse est encore mise en relief par le costume : ici les armes, le panache, la cuirasse ; là, voilant pudiquement le corps robuste de la jeune fille, la robe de paysanne, de grossière étoffe, tombant en larges plis majestueux qui laissent deviner la force et la grâce. Ceux qui ont critiqué sévèrement cette main qui se lève au niveau de l'oreille pour exprimer l'attention et l'acte d'écouter et qui ont osé dire impudemment « qu'elle semble gauchement jouer à la balle » ont volontairement abstrait un détail (qui, en effet, s'il était seul manquerait de clarté) pour se donner un trop facile triomphe : comment n'ont-ils pas vu que tout son corps écoute et complète le geste en l'interprétant? Tout au plus pourrait-on dire qu'il faut un instant de réflexion pour le comprendre et qu'en fait d'art, dès qu'on cherche on ne trouve pas, ou bien on trouve trop tard. On sait que le *Rémouleur* antique a longtemps passé pour être un esclave surprenant le secret d'une conjuration ; l'acte d'écouter est donc difficile à rendre, puisque l'expression est si aisément équivoque ; mais, après tout, élever la main et l'arrondir près de l'oreille pour recueillir les vibrations de l'air est le geste le plus naturel. Et qu'on ne dise pas que les voix sont intérieures : ce n'est pas Socrate écoutant son *démon*, c'est une vierge chrétienne, nourrie et bercée de belles légendes et qui ne peut voir que dans le ciel ses inspiratrices. Mieux vaudrait insister sur cet air d'héroïsme et de tristesse, d'ardeur contenue et de mélancolie qui évoquent si clairement pour tout cœur français les batailles futures et le bûcher de Rouen. D'autres ont fait des Jeanne d'Arc : Rude seul, comme Michelet, nous a donné Jeanne d'Arc, c'est-à-dire non une héroïne de théâtre ou de roman, non une amazone ou une virago, non une Minerve ou une châtelaine du moyen-âge, mais l'héroïque et simple jeune fille dont le cœur déborde de foi et de patriotisme, mais dont la tête s'incline sous la pensée des malheurs de la patrie et sous le poids d'une mission plus qu'humaine.

CHAPITRE VIII

La Sculpture religieuse. — Interprétation moderne des traditions. — *Le Baptême du Christ :* le Christ, saint Jean et un ange (1841). — *Le Calvaire* de l'église Saint-Vincent-de-Paul : le Christ, Marie et saint Jean (1852). — Tête et buste de *Jésus crucifié* (1855).

Jeanne d'Arc écoutant ses voix nous fournit une transition naturelle pour passer des sujets historiques aux sujets religieux. A notre époque peu mystique et médiocrement orthodoxe il n'y a que deux manières de traiter les sujets religieux : s'inspirer des siècles de foi, renouer la tradition du moyen-âge, faire en plein XIXe siècle de la sculpture archaïque et gothique, ou bien interroger l'éternel cœur humain, ouvrir la Bible comme on lit Homère, faire descendre le Christ, la Vierge et les saints du ciel sur la terre et interpréter librement le Nouveau Testament comme le plus grand des drames historiques et la plus touchante des épopées. Rude n'était pas un croyant, mais le mysticisme n'avait rien qui répugnât à sa vigoureuse nature et le Christ lui apparaissait surtout comme le grand émancipateur des pauvres et des déshérités. On connaît assez sa répugnance pour l'imitation et le pastiche : on peut être sûr d'avance qu'on le verra se servir des traditions sans s'y asservir et qu'il saura éviter toute accusation de plagiat et de reproduction servile. Pourtant les traditions enchaînent l'artiste, mais pas au point de l'enlever aux préoccupations de son temps, préoccupations surtout puissantes sur les républicains de 1848 : dans ce champ si longtemps moissonné de la sculpture religieuse il saura trouver à glaner. Surtout on peut être sûr qu'il abordera ces graves sujets avec un respect profond et une émotion sincère, et que sa foi, pour n'être ni littérale ni orthodoxe, ne lui donnera pas moins une réelle originalité de bon aloi. Ce n'est pas Rude qui transformera la sculpture religieuse en études de torses ou de têtes d'expression : à la plus savante anatomie il joindra toujours la profondeur d'un sentiment qui est peut-être plus humain que religieux et divin, mais qui ne nous touche que davantage. Encore faut-il distinguer et insister : Rude est déiste et ne remplace pas Dieu par *le divin* comme les raffinés d'aujourd'hui. Tel est son tempérament intellectuel qu'il

LE BAPTÊME DU CHRIST.

(Église de la Madeleine, à Paris.)

serait plutôt porté à l'anthropomorphisme qu'au panthéisme : comme homme et comme sculpteur, le vague lui répugne. Il se soucie fort peu de l'exégèse et de la critique anti-religieuse et sceptique : le scepticisme n'avait pas de prise sur cette âme saine et forte et, dans le sens purement humain du mot, il est un croyant. Peut-être est-il impossible de caractériser nettement cet état d'âme : le lecteur comprendra ce que nous voulons dire s'il relit cet étrange passage du discours prononcé par Noisot à l'inauguration de la statue de Napoléon : « Après cinq ans de martyre, un jour le *Christ moderne* se sentant plus mal dit à Marchand : Console-toi : ton exil touche à sa fin ; tu reverras la patrie, toi ! tu verras la France ! Eh bien ! crois-moi, achète un coin de terre en Bourgogne ; c'est la patrie des braves ; j'y suis aimé ; on t'y aimera à cause de moi ! » Voilà le ton : Napoléon eût peut-être mis aux arrêts l'officier qui l'eût appelé *Christ moderne*. Mais cette expression, dans la bouche de Noisot, est une véritable révélation : il fallait évidemment qu'il eût du Christ la plus haute idée pour qu'il employât ce nom dans l'éloge hyperbolique de son idole. Nous sommes au temps où le clergé bénissait solennellement les arbres de la Liberté plantés par la République. Ni Rude ni Noisot n'étaient assurément de grands théologiens, et Rude particulièrement avait surtout entendu, en fait de sermons et d'exhortations religieuses, les homélies que le citoyen Gabet, prédicateur municipal et révolutionnaire, prononçait en 1792 à l'église Saint-Michel, à Dijon : n'importe ; il n'y a rien d'excessif ni de paradoxal à affirmer que les belles légendes et les drames sublimes du christianisme agissaient puissamment sur son âme de poète et qu'il n'abaissait pas outre mesure son Golgotha pour le mettre de plain-pied avec l'Olympe. Que le lecteur veuille bien se rappeler le *Panthéon* de Chenavard : il comprendra le caractère éclectique de l'époque.

Aussi voyez comme il y a loin de la *Vierge immaculée*, œuvre profane et sans grand caractère, au *Baptême du Christ* et au *Calvaire :* la distance est celle qui sépare l'habile ouvrier de l'artiste qui sent et qui pense, le *Mercure*, du *Départ*. Le *Baptême du Christ* est malheureusement très mal placé et mal éclairé dans la chapelle des fonts baptismaux de la Madeleine, où il est impossible de le voir sous toutes ses faces, et même de le bien voir de face. La maquette en plâtre de l'église de Ville-d'Avray en donne une idée tout autrement nette et complète que le marbre. Le Christ est debout, les pieds dans l'eau du Jourdain, les

JÉSUS CRUCIFIÉ.

Fragment du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. — (Musée du Louvre.)

mains croisées sur la poitrine ; saint Jean fléchit le genou sur un rocher qui l'exhausse et permet ainsi à son bras droit de verser sur la tête de Jésus, encadrée de longs cheveux, l'onde baptismale. Un troisième personnage, un ange, dont les ailes déployées enveloppent tout le groupe, se tient debout à la droite du Christ. Le mouvement et la pose très simples de saint Jean sont des plus heureux : matériellement cette attitude lui permet de dominer la haute taille du Christ, et moralement elle marque l'humilité de la créature devant son Dieu. Le Christ, jeune et beau, nous offre une expression bien différente de celle du crucifié de Saint-Vincent-de-Paul, amaigri par les fatigues et la souffrance, transfiguré par le sacrifice : d'un côté, l'homme marqué du sceau divin ; de l'autre, le Dieu fait homme. Il suffirait de comparer ces deux œuvres pour se rendre compte de la souplesse du génie de Rude et de la profondeur de la pensée qui guide sa main si sûre d'elle-même et en possession d'une virtuosité qui n'a pas d'égale dans le marbre et dans le bronze.

Le Christ du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul est d'un aspect plus archaïque, plus traditionnel et plus mystique. Avec sa couronne d'épines, ses traits émaciés, son nez fin et allongé, ses yeux d'une profondeur et d'une douceur infinies, il offre quelque ressemblance avec une tête de Christ que l'on peut voir au musée archéologique de Dijon et qui provient peut-être du Calvaire mutilé des Chartreux, dont le *Puits de Moïse* formait l'incomparable piédestal. Il se peut que Rude ait connu cette tête de Christ et s'en soit inspiré. Il semble avoir attaché à son œuvre une prédilection particulière et bien justifiée, car il fit plus tard (1855) une reproduction en marbre de Paros de la tête et de la moitié du buste du Christ de Saint-Vincent-de-Paul : c'est cette copie qui se trouve aujourd'hui au Louvre et qu'on a reproduite en bronze. Le *Calvaire* comprend trois personnages : le Christ, la Vierge et saint Jean. Ce qui frappe d'abord dans la Vierge (mal éclairée comme tout le groupe), c'est l'éloquence indéfinissable et tragique de la draperie qui couvre la tête, et presque le visage. Il semble que le sculpteur se soit souvenu du tableau de Timante, et que, désespérant de réussir à exprimer la profondeur douloureuse du désespoir maternel, il ait à demi voilé les yeux et la face de la mère du Sauveur. Quant à saint Jean, sa douleur n'est pas résignée, mais exaltée et presque révoltée. La physionomie a quelque chose de farouche et d'égaré ; sa vaste chevelure s'enfle et prend un aspect terrible ; il semble reprocher à Dieu d'avoir laissé mourir

ignominieusement son fils. Ce saint Jean qu'on a trouvé « dur et grossier », et dont le désespoir est si violent, a été pris sur le vif ; ce n'est pas la tête « commune et repoussante d'un modèle dégradé », comme Thénot qualifie si injustement et par un contresens si évident la tête du Christ, c'est le portrait d'un ami de Rude, Bernard Chazalette, de Nuits, qui venait de mourir en pleine jeunesse et dont le sculpteur avait moulé le masque. Il semble qu'il ait voulu représenter dans ces traits jadis si vivants la révolte de la vie contre la mort, l'éternelle et impuissante protestation de l'humanité contre le tombeau. C'est la poignante traduction de cette désolante question que le poète Lucrèce pose à la nature : « *Quare mors immatura vagatur ?* » Adressée à Dieu en face de Dieu lui-même qui expire sur la croix, elle prend un accent plus tragique encore et plus irrémédiablement désespéré : c'est la statue du pessimisme moderne. Douleur toute humaine, dira-t-on, question indiscrète et sacrilège dans la bouche d'un croyant, mais le croyant lui-même ne connaît-il pas à certaines heures les affres du doute et les révoltes du désespoir ? C'est au Christ seul à se résigner pleinement en laissant tomber sur sa poitrine sa tête divine, parce que seul il possède les sereines et invariables certitudes. Le lot de l'humanité sera toujours de « chercher en gémissant », et de s'épouvanter du « silence effrayant des espaces infinis » qu'il interroge anxieusement : Rude l'a sans doute pensé comme Pascal, qui n'était ni un incrédule ni un profane. Le Christ même, selon le récit de l'Évangile, n'a-t-il pas eu son terrible moment de doute humain et d'atroce désespoir ? « Mon Dieu ! mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? »

CHAPITRE IX

Sujets mythologiques. — Rude commentant une de ses œuvres dans une lettre à Anatole Devosge. — *L'Amour dominateur du monde* (1855). — L'atelier de la rue d'Enfer. — Testament artistique : *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter* (1855).

Quelle bonne fortune de pouvoir présenter au lecteur, au lieu d'une sèche description, un commentaire éloquent d'une des principales œuvres de Rude, écrit par lui-même ! C'est la première fois que nous l'entendons parler non de son art, mais de son œuvre : on se doute bien qu'il fallait pour que cela arrivât des circonstances particulières. La lettre que nous a conservée M. Maximin Legrand est toute confidentielle ; elle est adressée à un ami, Anatole Devosge, le fils de son premier maître ; Rude lui explique l'esquisse qu'il lui envoie et lui demande des conseils. L'œuvre dont il s'agit est *l'Amour dominateur du monde :* dans l'esquisse il n'y a encore que « *des idées* », car, dit-il, il n'a pas encore consulté le modèle vivant et « *vu la nature* ». Il ajoute même qu'il ne sait pas faire une esquisse, modestie que l'on serait très mal fondé à prendre au mot. « *Jusqu'à ce que le marbre soit commencé*, dit-il, *il n'y aura rien de définitif dans ma composition.* » Il a lu tous les poètes antiques qui ont dépeint l'Amour et surtout les plus autorisés, Homère, Hésiode, mais nous allons voir qu'il entend bien s'inspirer de l'antiquité sans s'astreindre à l'imiter. S'il fallait rattacher à quelque auteur ancien l'idée maîtresse de Rude, ce serait Platon qu'il conviendrait de nommer : *l'Amour* ou un dialogue de Platon traduit en marbre. « *Je place,* dit Rude, *l'esprit au milieu de la matière* » ; le dieu qui anime et vivifie tout est le plus ancien et le plus puissant des dieux ; c'est le génie des espèces vivantes et particulièrement de l'humanité, car il « *préside au rapprochement des sexes et féconde toute la nature* ». Est-ce que Socrate, s'il eût continué à sculpter et s'il n'eût préféré modeler les âmes, aurait pu choisir un sujet plus profondément philosophique ? l'idée maîtresse une fois déterminée avec toute la précision que comporte un sujet à la fois très symbolique et très individuel, les détails se présenteront d'eux-mêmes avec d'autant plus d'abondance que le sculpteur aura plus de lecture et plus de fécondité d'esprit : « *Je compte figurer l'eau tout autour de la terre ; les*

oiseaux représenteront l'air ; le feu sera le flambeau. Je tacherai de décorer, sans prétention ni confusion, la terre et l'eau : des poissons, des coquillages pour celle-ci ; sur le promontoire, des fleurs, de petits reptiles, enfants de la terre. » Ainsi se trouveront rappelés aux yeux et à l'esprit du spectateur les quatre éléments fécondés, la vie universelle, la force intime, inépuisable, qui anime tous les êtres. Remarquons que ce panthéisme vital rendu sensible par des symboles empruntés à la mythologie, Rude avait pu en puiser l'idée fondamentale chez les stoïciens qu'il lisait avec passion. Dans un pareil sujet « *la stérilité serait un non-sens* » ; aussi les idées se multiplient-elles sous sa plume ; il voudrait trouver un moyen de « *mettre le Génie créateur au milieu de toute la création* », mais, forcé de simplifier par les règles de l'art, il espère qu'il suffira de montrer la vie circulant dans les quatre éléments. « *J'ai une idée qui m'est venue depuis ; ce serait un grand serpent se mordant la queue ; ce serpent ferait le tour de la plinthe et la décorerait.* » La vie en effet n'est pas seulement partout répandue dans l'espace, elle remplit le temps, elle est éternelle et toujours jeune. Et Rude ne recule pas devant les mystères de la métaphysique : il rendra sensible aux yeux l'immensité et l'éternité ! « *Ce serait finir cet ouvrage*, ajoute-t-il, *par la représentation de l'éternité, et l'unité, principe de toute composition, y serait observée.* » Si l'on peut dire de beaucoup de métaphysiciens que ce sont des poètes qui ont manqué leur vocation, ne pourra-t-on soutenir avec autant de vérité que toute poésie, tout art poussé à son extrême perfection, enveloppe et révèle une métaphysique et une religion ? Avouons ingénument que nous n'aurions jamais osé, pour notre part, signaler dans *l'Amour* des conceptions si profondes et des intentions si subtiles : on nous eût accusé sans aucun doute de voir les œuvres d'art à travers des préoccupations et des fantômes philosophiques. Mais nous avons fort heureusement les aveux de l'auteur : *l'Amour* est un entretien de Diotime avec Socrate, traduit dans la langue de son art et transposé pour les modernes par un merveilleux artiste.

La merveille la plus étonnante, c'est que vous pouvez ignorer tout cela sans que ce chef-d'œuvre cesse d'être admirable et de produire sur vous, sinon tout son effet, du moins toute son impression esthétique : c'est ainsi que La Fontaine, assez indifférent, je suppose, aux subtilités d'une dialectique à outrance et à la théorie abstruse des idées, adorait néanmoins Platon et l'appelait « le plus grand des amuseurs ». Nou-

blions pas un aveu qui termine la lettre : Rude se sent impuissant à rendre l'idéal qu'il conçoit, auquel il compare son œuvre qui plaît à tout le monde et ne saurait lui plaire entièrement : « *J'ai fait*, dit-il, *selon les circonstances et ma faible nature.* » Qu'a-t-il donc fait? « Quelle est donc en définitive son originalité dans ce genre mythologique, écrit M. Gindriez[1], et qu'a-t-il récolté dans ce champ qui paraissait irrévocablement moissonné? il a animé les dieux, les déesses et mis en mouvement tout l'Olympe. *Mercure* s'envole; *Hébé* fait ses coquetteries à Jupiter; l'*Amour* est le dieu sautillant, voltigeant, toujours armé, toujours en guerre. » Pour le coup, l'habile critique donnerait à penser qu'il obéit à un parti pris ou qu'il n'a pas médité la lettre que nous venons d'analyser ni étudié de près *l'Amour dominateur*. Qu'a-t-il de commun avec le dieu sautillant et voltigeant que les Boucher, les Watteau, les Fragonard enchaînent de guirlandes de roses et posent sur les épaules des belles? Ces banalités et cette friperie mythologique sont à l'antipode de l'art sévère de Rude, ennemi juré des fadeurs et des bergeries surannées. Rude, en vérité, se soucie bien de nous donner une leçon de mythologie et de répéter avec les Athéniens et Euripide : « Amour, tyran des hommes et des dieux! » ou bien après Voltaire : « Qui que tu sois, voici ton maître; — Il l'est, le fut ou le doit être! » L'Éros des anciens est-il donc si avili qu'un grand grand artiste ne puisse plus emprunter sa belle légende pour symboliser sa pensée? « Éros, disaient gravement les anciens, fut toujours et il est encore le plus ancien des dieux. » Et Platon, dans *le Banquet*, par la bouche d'Agathon : « C'est Éros qui donne la paix aux hommes, le calme aux flots de la mer, le silence aux vents, un lit et le sommeil à la douleur... Ses pieds sont délicats, il ne les pose jamais à terre, mais il marche sur la tête des hommes. » Cet éphèbe de Rude, si léger, si gracieux, dont la figure s'illumine d'un sourire moqueur et qui promène sur l'univers, son empire, ou plutôt sa proie, un regard vainqueur et tout-puissant, n'a rien des grâces efféminées et morbides du XVIIIe siècle; ce n'est pas un amour joufflu, c'est un amour maigre, mais sa jolie moue dédaigneuse, sa pose assurée, légère, ailée, captivent et enchantent le regard. Son front large et pur enclôt la pensée et la poésie; ses cheveux curieusement bouclés lui font comme une couronne naturelle; les bandelettes sont le signe de sa royauté et c'est par sa grâce robuste, souriante et fascinatrice, qu'il est vraiment le dominateur du monde. Quand on

1. Voy. *l'Art*, 7e année, t. II, p. 25 et 121.

songe que c'est le même ciseau qui a caressé ces membres si fins, ces formes si suaves, ces contours si délicats, ce marbre si visiblement

L'AMOUR DOMINATEUR.
(Musée de Dijon.)

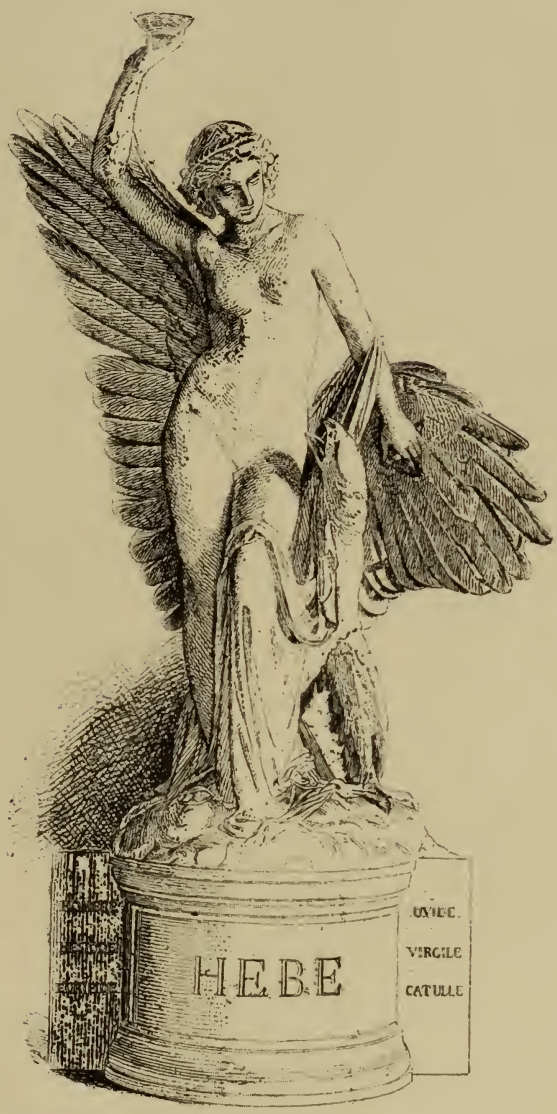
divin, et qui a sculpté dans la pierre la farouche *Marseillaise*, on reste confondu d'admiration. N'hésitons pas à dire qu'à nos yeux, *l'Amour* est, après *le Départ*, le chef-d'œuvre de Rude. Il ne sera jamais populaire et il est peu probable qu'on réussisse un jour à le traduire en

bronze : on ne trouve pas les Dialogues de Platon dans les bibliothèques de chemins de fer.

Beaucoup de critiques s'étonnent de voir la vie artistique de Rude scindée si profondément entre l'inspiration toute moderne du *Départ* et l'admiration passionnée de l'antiquité qui donna naissance à ces œuvres mythologiques auxquelles Rude revient par une sorte de prédilection dès qu'il peut choisir librement son sujet. Un peu de psychologie eût atténué ou mitigé leur étonnement : est-ce que le fils du poêlier, le démocrate renforcé, devait à toute force ne traiter que des sujets populaires et ne traduire en marbre ou en bronze que des traits plébéiens, la force et non la grâce? C'est plutôt le contraire qui serait vrai, par la loi des contrastes : Rude aimera toujours passionnément les élégances et les grâces aristocratiques, pourvu qu'on entende bien ce mot et qu'on cherche l'aristocratie là seulement où dans nos sociétés démocratiques elle se trouve encore dans toute sa fleur, chez la femme et l'enfant. N'avez-vous pas remarqué que bien des artistes modernes, bien des sculpteurs surtout, sont fils d'artisans : Prud'hon d'un maçon, David d'un modeste sculpteur sur bois, Lemot et Simart de menuisiers, Foyatier d'un tisserand? La loi des contrastes se vérifie : Béranger ne savait ni le grec ni le latin, mais il pouvait dire de lui avec une parfaite vérité et on pourrait dire de Rude : « Oui, je suis Grec, Pythagore a raison. — J'ai, sur l'Hymette, éveillé les abeilles. » Quand le jeune forgeron revenait au logis la tête pleine des gracieuses légendes mythologiques auxquelles Devosge l'initiait, j'imagine que Vénus et Psyché devaient lui sembler plus belles encore évoquées dans cette atmosphère de limaille et de fumée. Le poète et le psychologue ne songent point à s'étonner que le ver de terre soit amoureux de l'étoile. D'ailleurs, il y a plus loin de la politesse maniérée de nos salons à « l'aimable simplicité du monde naissant » que de l'atelier à l'Olympe : si Rude avait tout à apprendre, du moins avait-il peu à oublier, avantage plus rare et plus précieux qu'on ne croit communément; ce monde nouveau de l'antiquité subitement révélé à sa jeune intelligence l'enchanta et, pour toujours, le captiva et le conquit.

J'aime à me représenter le vieux sculpteur travaillant au groupe d'Hébé, dans cet atelier de la rue d'Enfer dont j'ai vu disparaître les derniers débris pour faire place à une maison de rapport à huit étages : le cep de vigne qui donnait de la verdure à la cour, et que Rude appelait

sa « petite Bourgogne », traînait à terre couvert de plâtre, épargné cependant par les ouvriers aussi longtemps qu'il fut possible. Tout devait



HÉBÉ JOUANT AVEC L'AIGLE DE JUPITER.
(Musée de Dijon.)

l'enchanter et le rajeunir dans cette œuvre dont il voulait faire, disait-il, son « testament artistique » : le sujet, car il l'avait choisi librement, et

n'ayant pas encore exécuté en marbre une figure de femme nue, il trouvait à son travail tout l'attrait de la nouveauté; les circonstances de la commande étaient aussi bien faites pour le toucher, c'étaient ses compatriotes, désireux d'avoir une œuvre de sa main, qui lui avaient demandé ce groupe quelque temps après l'inauguration du *Napoléon* et le banquet de la salle de Flore; il pensait sans doute qu'*Hébé*, sous le plafond peint par Prud'hon au musée de Dijon, serait un nouveau témoignage de gratitude à l'École des Beaux-Arts et à son fondateur. Nous ne chercherons pas dans l'*Hébé* la même profondeur de pensée que dans l'*Amour :* c'est un groupe d'un caractère surtout décoratif et nous serions fâché que le Socrate bourguignon pût dire comme l'autre, mais en désapprouvant : « Que de choses on me fait dire auxquelles je n'ai même pas pensé! » *Hébé* est une déesse maigre, comme l'*Amour* est un dieu maigre : Rude définissait l'homme un squelette dont les muscles sont l'ornement. Il méprisait les chairs et trouvait tant de beauté dans la charpente humaine, il avait tant à cœur d'éviter les grâces équivoques qu'il faisait volontiers saillir cette charpente ou du moins la laissait deviner sous la transparence des chairs. Pas n'est besoin de songer aux antiques cosmogonies et aux profondes rêveries philosophiques pour comprendre *Hébé :* c'est la Jeunesse, déesse charmante, svelte, coquette, jouant gracieusement avec l'aigle de Jupiter, — surtout plus innocemment que Léda avec le cygne; d'une main élevée au-dessus de sa tête, elle éloigne autant qu'elle peut la coupe qui donne l'oubli et l'ivresse, tandis que de l'autre elle s'efforce d'écarter l'oiseau trop entreprenant qui l'enveloppe de ses ailes. La légère draperie qui a glissé dans la lutte laisse la déesse complètement nue et ne couvre plus qu'à demi la jambe gauche. Sur le socle, Rude a écrit les noms des poètes qui l'ont inspiré. Un ancien élève de Rude, sculpteur de grand talent, m'a raconté que la tête et les épaules d'*Hébé* sont celles d'une belle jeune fille du quartier qui passait souvent accompagnée de sa mère devant l'atelier de Rude : tel était le bon renom du maître et de l'atelier que la mère consentit à ce que sa fille donnât au vieux sculpteur quelques séances, quoiqu'elles ne fussent ni l'une ni l'autre du monde qui fournit ordinairement des modèles aux artistes. Ajoutons que l'*Hébé* vaut surtout par l'infinie délicatesse du travail, délicatesse dont la meilleure reproduction en bronze ne peut donner qu'une faible idée.

CHAPITRE X

L'Esthétique de Rude. — Phases de son développement. — Le mouvement comme qualité dominante. — La guerre aux préjugés, aux mots et aux formules. — L'imitation de la nature et le véritable réalisme. — Critiques et objections. — Enseignement didactique proprement dit. — Mort de Rude (3 novembre 1855).

On s'étonnera peut-être du titre de ce chapitre : l'Esthétique de Rude. Est-ce que Rude est un philosophe, un esthéticien à l'allemande ? Nullement, si l'on entend par ce mot des spéculations nuageuses sur la nature et le but de l'art ; mais si l'on entend au contraire le souci de comprendre et de se rendre compte, de raisonner et de conclure, de régenter la main par l'esprit et surtout d'enseigner avec une véritable profondeur de pensée tout ce qui dans l'art peut s'enseigner, c'est-à-dire les méthodes et le métier, Rude fit toute sa vie de l'esthétique comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir ou sans en convenir. Ne tentons toutefois qu'une esquisse : [1] les théories d'art qui se dégagent de l'œuvre et de l'enseignement de Rude pourraient nous entraîner fort loin ; les exposer à fond, ce serait mettre en relief les qualités dominantes et les tendances visibles ou latentes de l'École française contemporaine ; il y faudrait une compétence et une autorité que nous n'avons certes pas la fatuité de nous attribuer. Socrate allait s'asseoir dans les ateliers d'Athènes, recueillait leurs propos, discutait avec eux et les soumettait parfois à sa « maïeutique » : notre tâche est plus modeste ; nous nous glisserons dans le groupe des élèves de Rude et nous noterons respectueusement ses menus propos et ses grandes colères, car, s'il a des disciples qu'il instruit avec bonté, il connaît aussi des sophistes de l'art, et le Socrate bourguignon ne leur ménage pas son ironie. Notons d'abord qu'en dépit de ses œuvres mythologiques, sa mission sera essentiellement de « faire descendre la sculpture du ciel sur la terre », c'est-à-dire des nuages d'un idéal usé, conventionnel, chimérique, aux réalités de la nature bien comprise et fidèlement rendue. Il n'y a là aucune contradiction : le plus positif des philosophes anciens, Aristote ne disait-il pas : « Celui qui est ami de la science aime

1. Cf. *Nouvelle Revue*, 1er décembre 1886 : *l'Esthétique de François Rude*, par Alexis Bertrand.

en quelque sorte les mythes », parce que, bien loin d'être hors de la nature et de la science, les mythes en sont le fond et en développent le sens caché. Rude était né professeur et prédicateur d'art : ce sens caché des choses, c'est dans les choses mêmes qu'il le cherchait et qu'il le montrait à ses élèves. L'observation continue lui semblait être une prière de l'esprit par laquelle nous obtenons que la nature nous éclaire, et comme Malebranche appelait les philosophes les « vicaires de la raison », il eût volontiers appelé les artistes les vicaires de la nature, car à ses yeux elle était le seul maître dont l'autorité fût indiscutable. Sa doctrine sera donc un naturalisme ou un réalisme, mais il faut s'entendre sur ce mot qui prête à tant d'équivoques.

Bien des raisons concouraient à faire de Rude un excellent professeur. C'était d'abord sa tournure d'esprit, non pas méditative ou contemplative, mais profondément réfléchie et, qu'on nous passe le mot, raisonneuse, toujours en quête du pourquoi et du comment. Compatriote et ami de Jacotot, il avait beaucoup médité sur les meilleures méthodes d'enseignement et pensait que le vrai rôle du maître est de se rendre inutile, de s'effacer le plus possible devant la spontanéité naturelle et de se contenter de la provoquer et de l'éclairer. L'artiste n'est que l'interprète de la nature et il n'arrive à la dompter qu'en lui obéissant : donc il n'y a pas de dogmes et la même nature commande à la fois au maître et à l'élève. Au fond, Rude était un *autodidacte*, car, bien qu'il eût eu des maîtres parmi lesquels, à côté de Devosge, il ne faut pas oublier Cartellier, il s'était formé lui-même : en Belgique, il recommença entièrement son éducation artistique. On pourrait presque dire que le meilleur maître est celui qui a pu se passer de maîtres, pourvu bien entendu qu'il soit arrivé à la perfection de son art : quand on n'a réussi qu'à force d'essais, on est indulgent pour les essais des autres, on s'aperçoit qu'il vaut souvent mieux échouer en essayant que de réussir en imitant, car se bercer du vain espoir de devenir immédiatement infaillible en jurant sur la parole du maître et, dans cette sotte conviction, abdiquer sa personnalité et son initiative, c'est se vouer à une médiocrité irrémédiable. Cette culture personnelle est la seule garantie d'un progrès continu ; à la différence de tant d'artistes et d'écrivains qui aboutissent promptement à s'imiter eux-mêmes et à se faire une manière, Rude ne vieillit jamais et sut toujours rajeunir son talent, parce qu'il ne crut jamais son éducation achevée et même dans son extrême vieillesse interrogea sans se lasser la

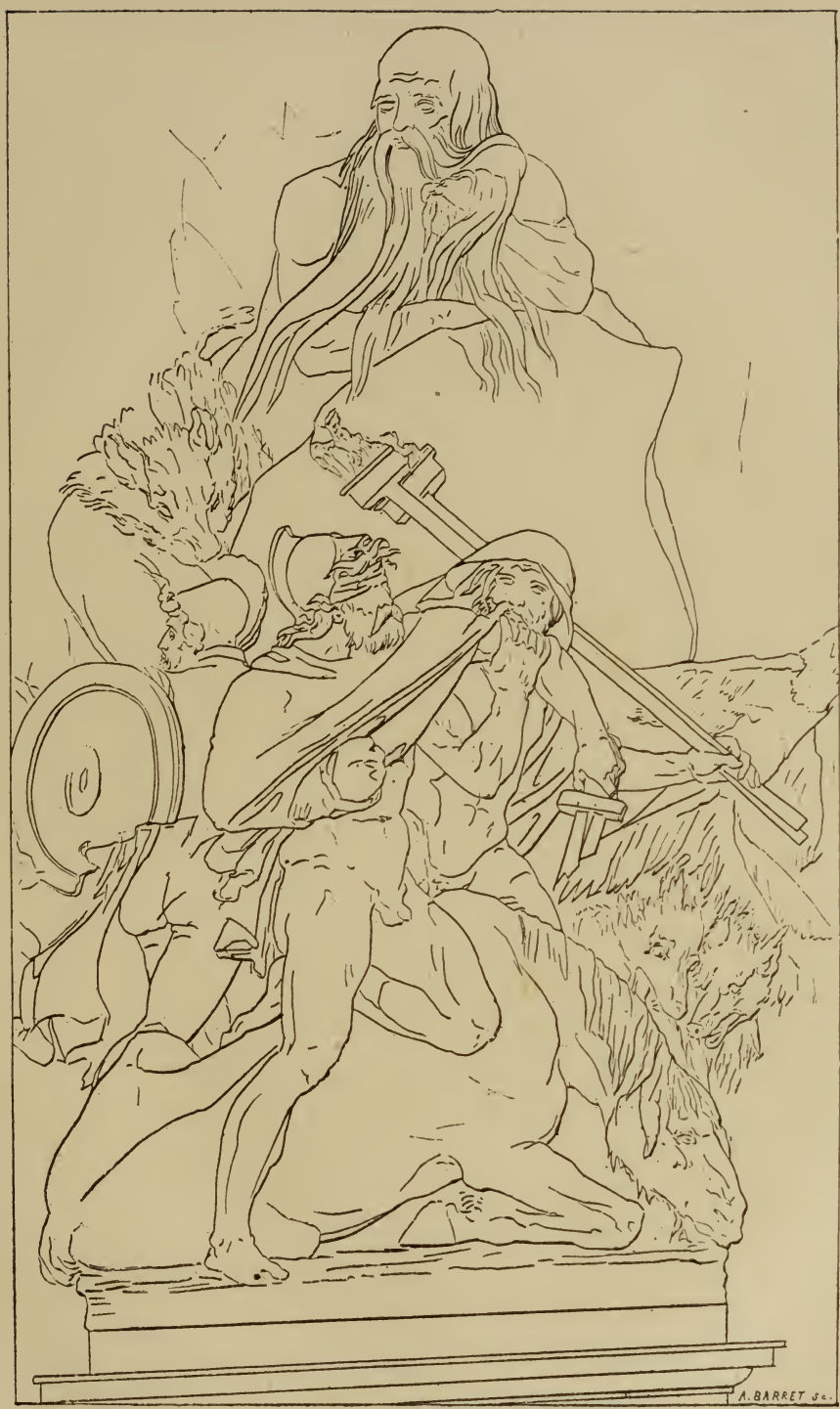
nature qui seule ne vieillit pas. Il est facile de distinguer les phases de ce progrès continu, de cette évolution du génie : 1° le *Thésée* (1806) marque l'imitation de l'antiquité bien comprise, de l'antiquité que Devosge révélait à ses élèves et qui est bien différente de celle qui fut à la mode sous le Directoire, quand, pour réagir contre les tableaux en marbre ou en bronze de l'époque de Louis XV, on se mit à copier maladroitement les bas-reliefs de Sélinonte et des Étrusques ; 2° l'*Aristée* (1812) marque l'influence néfaste de l'École et de ses procédés surannés : c'est la fausse antiquité substituée à la véritable, le pastiche remplaçant, je ne dis pas encore l'inspiration, mais l'imitation sincère et intelligente ; 3° l'*Histoire d'Achille* est un premier retour à l'antiquité et à la nature, un premier essai de conciliation ou plutôt de réconciliation entre l'une et l'autre, synthèse incomplète encore où l'on sent l'influence ou du moins le voisinage de l'auteur des *Horaces et des Curiaces* et de tant d'autres magnifiques bas-reliefs sculptés au pinceau sur la toile ; 4° le *Pêcheur* et *le Départ* sont enfin le retour complet à la nature, le triomphe du génie libre désormais de toute entrave : après avoir extrait, pour ainsi dire, de la nature et de l'histoire toute la poésie qu'elles renferment, tout l'héroïsme qu'elles contiennent, Rude fit un dernier effort et en fit sortir toute la grâce et toute la philosophie dans *l'Amour dominateur*. La dernière œuvre est peut-être la plus étonnante de toutes : il est plus merveilleux de traduire en marbre un dialogue de Platon qu'un épisode héroïque. Rude entrait de plain-pied dans les luttes homériques de 1793, mais par quel miracle le fils du forgeron trouva-t-il le temps de s'élever jusqu'aux plus sublimes conceptions de la poésie philosophique des Grecs ? Cette perpétuelle jeunesse du talent de Rude, ce renouvellement, ce rajeunissement continuels ne sont pas les fruits les moins précieux de sa méthode : quand on puise sans cesse à la source vive de la nature et de la réflexion, l'imitation de soi-même, ce fléau de la vieillesse des artistes, n'est pas à craindre.

Rude fut deux fois chef d'école dans le sens littéral du mot : la première fois en Belgique [1], la seconde fois à Paris ; quand David d'Angers ferma son atelier, en 1842, ses élèves, « tous bien convaincus qu'il n'y avait que Rude qui pût continuer ce que leur maître avait fait », vinrent le supplier de le remplacer. Rude se fit prier : il n'était pas de l'Institut ; il avait peu d'influence à mettre au service de ses élèves ; d'ailleurs eût-il cette influence et son patronage ou son nom pussent-ils

1. Voy. chap. III.

leur être utiles, il ne saurait guère en user en leur faveur, étranger qu'il était à toutes les coteries administratives ou académiques; puis comme membre d'un jury, sa probité sévère, un peu farouche, lui interdisait toujours de favoriser ses propres élèves, voire de les défendre avec cette véhémence qu'une stricte et impartiale justice interdirait peut-être, mais que l'usage tolère ou plutôt exige pour rétablir l'équilibre menacé par les prétentions rivales ; enfin son enseignement serait une nouveauté, presque un scandale, puisqu'il débuterait par cette déclaration : « Passez-vous de maîtres, émancipez-vous, habituez-vous à une complète indépendance d'esprit. » Les élèves de David mirent une insistance si honorable à ne pas vouloir d'autre maître que Rude qu'il céda ; ce nouvel enseignement dura dix ans et laissa dans la sculpture française des traces ineffaçables. Rude n'avait pas changé de méthode et, pour bien des détails, nous n'avons qu'à renvoyer le lecteur à ce qui a été dit précédemment de l'atelier des *Lorraines*.

Pour bien comprendre cet enseignement, il faut chercher d'abord quelle est la qualité maîtresse, la faculté dominante du maître. Les critiques l'ont tout d'abord reconnue, c'est le *mouvement*, mais ils ont peut-être trop négligé d'en rechercher les sources profondes. Ces sources sont au nombre de deux : les impressions d'enfance et les lectures favorites du sculpteur, celles-ci déterminées par une nature individuelle décidément éprise de tout ce qui est force et mouvement. Il naît dans un quartier populaire ; son enfance est bercée par le bruit des foules; il est soldat dès qu'il sait marcher; il a l'enthousiasme facile, soit qu'il entende, à l'église Saint-Michel transformée en temple du patriotisme, les discours enflammés d'un patriote de 1793, soit qu'il assiste à une distribution de prix où l'orateur célèbre la gloire de l'art; Bourguignon, c'est-à-dire deux fois Français, il frémit de toutes ses fibres plébéiennes quand la frontière est menacée et s'exalte d'un noble orgueil au bruit des victoires des armées révolutionnaires ou impériales. Il adorera toujours les panaches, les fières attitudes, en un mot le mouvement, soit qu'il fasse envoler *Mercure* dans les airs, soit qu'il précipite au devant des bataillons sa fougueuse *Marseillaise*, soit qu'il montre Jeanne d'Arc se jetant sur ses armes ou le *bras de Ney* brandissant un sabre à la tête des régiments électrisés. Que dis-je ? s'il représente un savant, le fondateur de l'École polytechnique, Gaspard Monge, c'est encore le mouvement qu'il s'efforcera d'exprimer : il le montrera dessinant dans l'air avec ses doigts les



LE RETOUR.

Dessin de François Rude. — (Musée du Louvre.)

contours idéaux des figures qu'il crée en les pensant et qu'il rend sensibles à l'imagination. Les impressions d'enfance conserveront toute leur force et Rude restera plébéien, ouvrier : quand il cherche un délassement, ce n'est pas dans la société élégante ou même simplement civilisée qu'il le trouve, mais dans un village perdu, parmi les rudes carriers, à Cachan, où il se rendait tous les dimanches, ravi de jouir de la campagne, de retrouver la nature et les hommes de la nature, grossiers pour d'autres, mais s'efforçant d'être polis pour ce beau vieillard auquel ils cédaient gracieusement leur tour de billard : ils le reconnaissaient pour un des leurs, mais infiniment supérieur à eux, un carrier du marbre et de l'Olympe !

Dans ses lectures, c'est encore le mouvement et le drame qu'il recherche et qui le passionnent. Les combats de l'*Iliade*, les récits des grandes batailles de la Révolution et de l'Empire, voilà, nous l'avons vu, ses livres de chevet, son bréviaire d'art. Il ne confondait pas dans son admiration enthousiaste la fable et l'histoire, Homère et Plutarque, Jupiter et César, Mahomet et Jésus-Christ, Robespierre et Napoléon : c'est là une exagération de critique, mais il prenait son bien où il le trouvait, et tout ce qui est grand et fort, tout ce qui brille et retentit avait le don de le captiver. Je crois qu'à ses yeux le peuple héroïque dont il avait salué le réveil et qu'il avait vu soulevé contre les oppresseurs et les envahisseurs marquait le point culminant de l'histoire, celui où elle semble se confondre avec la fable et dépasse toutes les épopées divines et humaines. Son large éclectisme n'était certes ni de l'indifférence ni de l'ignorance : son Panthéon était celui de Chenavard, la réunion un peu confuse peut-être, mais grandiose, de toutes les grandes époques et de tous les grands types de l'humanité, la légende des siècles. S'il y a quelque disparate dans ses admirations, on aurait tort de lui en faire un crime : il n'est ni un historien ni un homme politique, mais un artiste et, si vous cherchez le trait commun de ces multiples admirations, vous trouverez toujours qu'il est comme affolé de mouvement et de vie. On n'a pas su voir que sa philosophie favorite était elle-même une sorte de déification du mouvement et de la force : le dieu de ses chers stoïciens est en effet le feu actif et « artiste » qui anime la matière, se joue dans les êtres qu'il crée incessamment, circule et court dans l'immense nature, « comme le miel dans les rayons ». Ce principe de l'univers prend tous les noms que vous voudrez lui donner : c'est

Jupiter dans l'air, Neptune dans les flots, Junon dans les nuages. Le polythéisme apparaît aux stoïciens comme un admirable symbole et un mensonge vrai. « O nature ! s'écrie Marc-Aurèle, tout vient de toi et tout retourne en toi. O monde! tout me convient de ce qui peut convenir à ton harmonie ». Qu'est-ce donc que Rude cherchait dans la lecture assidue des stoïciens ? La distinction des choses qui dépendent de nous et de celles qui n'en dépendent pas ? La manière de prendre tous les événements par la « bonne anse », de se vaincre plutôt que la fortune et de changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde ? Oui, sans doute ; mais il y retrouvait aussi ce sentiment prépondérant de la force et cet amour du mouvement qui était le fond de son génie. « Sans le mouvement, point d'art », dit textuellement Sénèque, et Marc-Aurèle ajoute cette pensée qui résume toute l'esthétique de Rude : « La nature ne peut jamais être inférieure à l'art, puisque les arts ne sont qu'une imitation de la nature sous ses formes diverses. » Ainsi se trouvent ramenées à l'unité ses impressions d'enfance, ses lectures favorites et cet éclectisme tout païen qu'on lui reproche : une vie d'artiste est comme une belle œuvre d'art soumise à l'inflexible unité qui enveloppe la diversité, bien loin de l'exclure, et nous ne pourrions comprendre que Rude se fût élevé si haut, si nous fermions les yeux à l'évidence en niant l'unité rigoureuse de sa vie et de sa doctrine sur l'art.

Si la sculpture est l'art immobile et enchaîné par excellence, comment lui donner comme objet propre la représentation du mouvement ? Faudra-t-il comme Carpeaux faire violence à l'art et à la matière et pousser le talent et la virtuosité jusqu'au point où ils atteignent le paradoxal et l'impossible ? Rude tourne la difficulté en choisissant un moment précis du mouvement, le moment initial : il donne ainsi l'impulsion à l'imagination du spectateur, chargée d'achever et de compléter la représentation. Pascal reprochait à Descartes de ne faire intervenir son Dieu dans la nature que pour lui faire donner « la première chiquenaude » : on pourrait dire de même que cette première chiquenaude intéresse Rude plus que le mouvement éternel des sphères. Pour lui, le mouvement est avant tout la force intérieure qui se déploie, l'élan puissant qui s'affranchit des liens de la matière. Voyez ses deux *Mercures :* ils ne volent pas, ils *attachent leurs talonnières*, ils vont voler. Fixé au sol, le corps a déjà l'élan qui va lui faire fendre les airs, et le bras indique au spectateur la route que va suivre à travers

l'espace le rapide messager des dieux. L'imagination s'envole à la suite de *Mercure*. Rien de pareil dans le *Mercure* de Jean de Bologne : il est représenté dans la plénitude de son action et par cela même infiniment moins poétique, car Lessing a raison de dire que le trait caractéristique de la poésie et sa supériorité sur les autres arts est de représenter, en même temps que le présent, le passé et l'avenir, pouvoir merveilleux qu'il dénie à tort à la sculpture. Qu'on nous pardonne ces considérations un peu subtiles, car elles sont ici nécessaires et donneront la clef de toutes les œuvres de Rude : le *Mercure*, disons-nous, est une œuvre souverainement poétique, parce que, sans parler des beautés supérieures de l'exécution dont nous n'avons pas à nous occuper ici, elle résume une triple action dans son immobilité : Mercure *vient* de tuer Argus, il *rattache* ses talonnières et il *va* prendre son vol vers l'Olympe.

Il serait superflu d'appliquer ces considérations au *Départ ;* qui ne voit combien ce sujet était admirablement approprié au génie de Rude et que c'est précisément cette rencontre unique d'un sujet, où tout est mouvement, avec une âme enthousiaste et patriotique, et une main rompue de longue date à toutes les difficultés et à tous les prestiges de l'art, qui devait enfanter le chef-d'œuvre de la sculpture moderne ? Rude se rendait-il compte de cette prédilection pour le mouvement et de cette habileté, je dirais presque de cette rouerie de métier, qui consiste à le représenter non dans sa plénitude et son achèvement, mais dans sa phase initiale et, pour parler comme les chimistes, à l'état naissant ? Il n'en faut pas douter, car il ne croyait ni aux rencontres heureuses ni au génie inconscient. Il admirait beaucoup le tableau de Gleyre et, quand il le commentait et le faisait admirer à ses élèves, le trait capital qu'il choisissait comme le texte de la leçon, c'est que Gleyre n'avait pas détaché un sujet *tout fait* dans les évangiles, mais qu'après les avoir lus attentivement, il avait vu l'action s'accomplir sous ses yeux : « Il peint vraiment, disait Rude, la *séparation* des apôtres. » Il semble que cette leçon, donnée en face de l'œuvre d'un autre, soit un commentaire de ses propres œuvres.

Il est temps d'arriver aux détails de son enseignement et de nous mettre, pour ainsi parler, à sa suite et dans le groupe de ses élèves. Il avait, avons-nous dit, son *ironie* et sa *maieutique :* l'art de réfuter l'adversaire et l'art d'accoucher les esprits en leur faisant tirer de leur propre

fonds les vrais principes de l'art. Ce qu'il avait à cœur de chasser du temple de l'art et d'extirper tout d'abord du cœur de ses élèves, c'est ce qu'on pourrait appeler le préjugé aristocratique, je veux dire la foi aveugle au génie inné et la superstition des grands mots trompeurs et vides d'idéal et d'inspiration. Entendons-nous pourtant : Rude avait eu beau naître dans une forge de la vieille rue aux Poissons, il était, dans un sens, aristocrate de naissance. Comment un critique a-t-il pu écrire : « Nous avons cherché en vain les traces de son caractère dans son œuvre. Y a-t-il mis un peu de sa vie ? Où trouvez-vous un écho de l'histoire qu'il a vécue ? » Eh ! partout et jusque dans ces contrastes d'origine plébéienne et de grâce aristocratique que l'histoire politique et littéraire nous apprend à comprendre : c'est dans la forge enfumée qu'il dut rêver de l'Olympe, et c'est au milieu des orages civils et des guerres sanglantes que l'idylle éclôt le plus volontiers, qu'elle soit chantée par Théocrite, Virgile ou Bernardin de Saint-Pierre. Les idylles de marbre, comme le *Pêcheur* et *l'Amour*, ne font pas exception : elles se ramènent donc, comme *le Départ* lui-même, à une inspiration commune et à une même vie individuelle, bien loin d'y faire disparate. Mais Rude croyait démocratiquement à l'égalité fondamentale et native des intelligences : pour lui, génie signifiait longue patience ; idéal, intense méditation ; inspiration, travail acharné et fécond. Quoi ! si le génie était réellement un don inné, ne serait-il pas plus ridicule encore de s'en enorgueillir comme d'un privilège, puisque le propre du privilège est de ne pas impliquer le mérite et même de l'exclure. Et puis ce préjugé tenace a pour résultat de décourager le talent et d'arrêter l'essor des jeunes gens, car on ne saurait dire aux jeunes gens : *Ayez du génie*, puisque c'est un privilège et qu'il ne dépend aucunement de leurs efforts : dès lors, au lieu de faire de la sculpture, fût-ce *au fond d'un puits*, ils s'autoriseront du préjugé pour attendre l'inspiration en se croisant les bras, et chercheront, non à produire mais à se produire. Rude avait des maximes plus consolantes que ce quiétisme artistique imposé par la médiocrité et accepté par la paresse. Voici à peu près comment il parlait à ses élèves : « Ne craignez pas qu'on vous reproche vos œuvres de débutants et gardez-vous d'en rougir jamais vous-mêmes, pourvu que vous fassiez toujours de votre mieux. Depuis quand le mouvement ne se prouve-t-il plus en marchant ? Espérez-vous débuter par un chef-d'œuvre et que votre coup d'essai sera un coup de maître ? L'important est de produire. Les critiques sont

vraiment bien aveugles de décourager les jeunes en opposant aux vrais chefs-d'œuvre des essais, naïfs peut-être et, à coup sûr, très imparfaits, mais consciencieux et sincères.

Rude aurait pu dire, comme Montaigne, qu'il ne faut pas *artialiser* la nature, mais *naturaliser* l'art. Pour cela il faut copier la nature sans se soucier d'un chimérique idéal et sans attendre une problématique inspiration. Rude employait à la manière de Socrate les comparaisons les plus populaires, parfois les plus triviales, pour enfoncer, si l'on peut dire, ces théories dans l'esprit de ses élèves : « Avez-vous remarqué, disait-il, que ceux qui soutiennent avec le plus de conviction ou plutôt d'obstination le préjugé aristocratique de l'inégalité native des intelligences n'hésitent guère à mettre la leur au niveau des plus hautes et ne proclament cette inégalité qu'au-dessous d'eux et au détriment de ceux qu'ils croient leurs inférieurs ? Comme il est heureux, ajoutait-il, que les enfants apprennent à marcher avant d'avoir pu entendre ces billevesées : ils ne s'essayeraient pas avant vingt ans, ils ne marcheraient jamais ; ceux-là seulement qui se persuaderaient qu'ils ont du génie feraient l'épreuve de leurs forces, et nous aurions finalement deux races d'hommes, les génies, c'est-à-dire ceux qui marcheraient, et les culs-de-jatte ! »

Rude poursuivait encore de ses sarcasmes les mots de *sentiment*, de *style*, de *caractère*, dont les artistes ont coutume d'émailler leur langage et qui sont l'ornement des livres et des articles de critique d'art. Nous l'avons vu : l'idéal n'est le plus souvent que l'ignorance du réel et l'impuissance de voir la nature telle qu'elle est, car il serait bien étrange que notre esprit pût concevoir plus que les choses ne pourraient fournir. L'idéal est encore l'ignorance, dans ce sens que bien des yeux sont ouverts sur la nature, mais qu'il en est peu d'assez pénétrants pour aller au delà de ce que Rude appelait le *papillotage* des surfaces et la surprendre dans son intimité : ceux qui en sont capables saisissent si l'on veut l'idéal, mais un idéal qui n'est pas autre chose que le réel contemplé dans sa plénitude et face à face. Ne craignez pas d'épuiser jamais cette réalité, si riche et si féconde, et attachez-vous à la dégager des voiles qui la couvrent et à la contempler pour ainsi dire à nu : Michel-Ange dessinait d'abord le squelette, puis il le revêtait de muscles, enfin il couvrait ces muscles de peau. Ce n'est pas copier l'idéal, c'est plutôt reconstruire le réel selon les procédés mêmes de la nature prise pour

guide et, si l'on tient à ce mot, pour inspiratrice. Dès lors le *sentiment* se dégage de lui-même et l'artiste n'a que faire de s'en préoccuper : s'il songe à le faire entrer dans son œuvre, à le surajouter pour ainsi dire après coup par quelque procédé spécial, il tombera fatalement dans la sensiblerie, la manière, l'affectation. Pourvu qu'elle soit vraie, conforme à la nature, une œuvre aura toujours ce qu'on est convenu d'appeler, sans trop se rendre compte de ces mots énigmatiques, le *style* et le *caractère* : substituer à la nature l'imitation d'autrui, les procédés d'école, c'est effacer les différences des hommes et des œuvres et répandre sur tout ce que l'on fait ce vernis d'uniformité qui est l'opposé du *style* qui est l'homme même avec ses qualités et ses défauts personnels, l'opposé du *caractère* qui est précisément le résultat de l'individualité de l'artiste fièrement maintenue dans sa vie et affirmée dans son œuvre. — Du moins, dira-t-on, ferez-vous une exception pour les œuvres purement décoratives et monumentales, qui ne sauraient être l'imitation de la nature et doivent admettre, dans une juste mesure, la *convention*, puisque leur principal mérite doit être de s'harmoniser avec les grandes lignes d'un monument. — Pas du tout, répondait Rude ; plus une œuvre serrera de près la nature, plus elle sera décorative et monumentale ; et il ajoutait : Voyez le Parthénon. La postérité dira : Voyez le groupe du *Départ* et comparez-le, au seul point de vue monumental, aux œuvres froides et mortes qui décorent les trois autres pieds-droits et qui pourtant ont été traitées avec cette préoccupation visible de la décoration et de l'effet monumental. On citera le Louvre de Jean Goujon, mais rien ne prouve qu'un admirable artiste comme Jean Goujon, décorant un nouveau Louvre selon la théorie absolue de l'imitation de la nature, ne se surpasserait pas lui-même. — Quel est donc le résultat de l'enseignement négatif et réfutatif de Rude? Le voici en deux mots : le génie n'est pas une exception et pour ainsi dire un monstre, car tout artiste a son génie, qui n'est que la nature elle-même, affirmée par la méthode et perfectionnée par le travail; l'idéal n'est pas au-dessus, mais au fond du réel, ou plutôt il est le réel lui-même, envisagé dans sa haute et pleine beauté ; le sentiment, le style, le caractère ne doivent pas être surajoutés à l'œuvre d'art, par je ne sais quel artifice dont quelques-uns seulement posséderaient le secret : ils s'en dégagent spontanément par cela seul qu'elle est vraie et conforme à la nature, et que l'artiste a su sauvegarder et développer sa forte personnalité. Au fond, l'art

ne s'ajoute pas à la nature : il la comprend, l'imite et l'interprète. La doctrine de Rude pourrait donc s'appeler un naturalisme ou un réalisme supérieur.

Rude recommandait à ses élèves la lecture du livre d'Émeric David, un peu oublié aujourd'hui, mais non vieilli, sur *l'Art statuaire*, livre qu'il considérait comme le bréviaire du sculpteur. Émeric David avait pu lui suggérer ce précepte : Imitez la nature et n'imitez qu'elle, mais on sait que les écoles les plus irréconciliables de l'antiquité, le stoïcisme et l'épicurisme, prenaient pour point de départ de la morale ce commun précepte qui par conséquent doit être fort équivoque, puisqu'on en peut tirer les contraires. On a écrit avec légèreté : « Rude, obéissant et timide devant la vérité extérieure, appelait respectueusement Nature tout modèle vivant posant devant lui, à cinq francs par jour. » Le même critique, Th. Sylvestre, lui fait encore le reproche de n'avoir jamais su abréger sa méthode : « A chaque nouvelle statue, il paraissait recommencer ses études avec une invincible patience. » Cesser de consulter le modèle vivant, prendre le parti de s'imiter soi-même, serait-ce donc le but à atteindre en sculpture, le plus précis de tous les arts, le seul peut-être où les détails et l'ensemble soient matériellement mesurables? Alors, qu'on chasse le modèle à cinq francs par jour et qu'on nous ramène aux *canons!* Le statuaire qui a été chargé de représenter le maître devait lui mettre en mains, non le marteau ou l'ébauchoir, attributs de tout sculpteur, mais le fil à plomb et le compas, car il en faisait constamment usage, et, bien qu'il eût au plus haut point ce que Léonard de Vinci appelle « le bon jugement de l'œil », il ne se fiait jamais à ses yeux. Il admirait la signification profonde des trois pierres gravées, décrites par Winckelmann : l'une représente Prométhée mesurant le corps humain en se servant d'un fil à plomb; un autre, Prométhée modelant le squelette; le troisième, Prométhée pesant dans une balance les membres humains. Il en concluait qu'il ne suffit pas d'avoir dérobé le feu du ciel, ni surtout de s'imaginer qu'on l'a dérobé : l'art, comme la science, ne doit jamais oublier la profonde formule de Képler, *scire est mensurare*, savoir, c'est mesurer. Qu'est-ce que l'homme pour le sculpteur ? « L'homme, disait Rude, est un squelette dont les muscles sont l'ornement. » Il étudiait donc et les muscles et les os, les uns après les autres, les uns avec les autres, et toujours le compas à la main. Il recommandait cette expérience à ses élèves : Éclairez convenablement avec une lampe les

contours de la *Vénus de Médicis*, vous verrez apparaître sous le poli de l'épiderme toute la myologie.

Son premier soin, en face du modèle vivant, était de prendre trois points en ronde bosse entre les clavicules, au milieu de l'os pubien, à la malléole interne, puis, il réglait les parties comprises entre ces grandes divisions, marquait les têtes d'os, les éminences musculaires, et dressait ainsi le plan topographique du corps humain. Vous vous représentiez peut-être un Michel-Ange inspiré, faisant voler autour de lui les éclats du marbre et voyant si grand que parfois il ne lui restait plus de marbre pour les pieds de la statue; ou bien un Pierre Puget disant : « Je nage quand je travaille; le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce! » et vous vous trouvez en présence d'un timide et consciencieux ouvrier. On se rappelle ce paysan traduit devant le préteur sous l'accusation de sortilège, parce que ses champs étaient fertiles au milieu de la stérilité de ceux des voisins; il montra ses mains calleuses, ses bras robustes, ses lourds hoyaux, et dit simplement ce mot, que Rude aurait pu répéter quand on lui parlait de son génie, en montrant son fil à plomb et son compas : *Veneficia mea hæc sunt*, mes sortilèges, les voilà! Comprend-on maintenant la précision mathématique de la formule : Imitez la nature? Oui, Rude recommençait ses études à chaque œuvre nouvelle, mais cette critique est un grand éloge; cela veut dire, selon une expression d'atelier, qu'il ne travaillait jamais *de chic*, et, bien qu'il ait pu, comme un autre, se tromper, on lui rendra cette justice qu'il ne fut jamais *poncif* et que chacune de ses œuvres est bien vivante, comme la nature même, qui ne fait pas toujours des Apollon ou des Hercule, mais donne à toutes ses créatures l'accent profond de la vie et de l'individualité. Ses élèves, imitant leur maître, avaient l'habitude de tatouer d'encre les articulations et les saillies du modèle, et de planter, dans leurs maquettes, des chevilles de bois comme points de repère. Avec cette méthode, la lenteur au travail est une loi absolue; on ne peut ni faire vite, ni se passer de la nature. Faire vite! Michel-Ange travailla huit ans à son *Jugement dernier*. et Rude estimait que la *Vénus Callipyge* du musée de Naples avait exigé dix ans au moins d'un travail assidu. Se passer de la nature! Rude connaissait cette belle méthode pour l'avoir vu pratiquer en Belgique par les Godecharles et les Van Geel, et le lecteur en a remarqué les brillants résultats. Qu'on se rappelle que pour chaque œuvre de Rude on peut reconstituer en quelque sorte les séances de pose

et nommer le modèle qui a posé : nous en avons vu les preuves authentiques dans les chapitres précédents; ajoutons ici que, selon une tradition d'atelier, le guerrier qui occupe le centre du groupe du *Départ* a eu pour modèle un fils naturel de Buffon, devenu modèle d'atelier, et qu'on appelait familièrement le *beau Bourguignon*.

Le lecteur n'a qu'à se rappeler les détails donnés précédemment sur la vie journalière de Rude pour voir à quel point il était resté en tout l'homme de la nature. Dans l'unique et court voyage qu'il fit en Italie, en 1842, avec son ami G. Bouchet, ses admirations enthousiastes sont des plus curieuses à noter, car elles prouvent qu'il voyait l'antiquité elle-même à travers la nature : en face de la Méditerranée, qu'il contemplait pour la première fois, il s'écrie : « Ne sont-ce pas les coursiers de Neptune qui accourent ainsi, blancs d'écume, à la surface des flots, et ne voyez-vous point le char d'Amphitrite ? » Il aperçoit à Arles une vieille femme accroupie : « Bouchet, mais voyez donc, quel maintien ! quelle noblesse ! c'est la mère d'Ulysse. » Dans la baie de Naples, il voit un jeune pêcheur dans sa barque, les jambes pendantes et les pieds dans l'eau : « Voyez, s'écrie-t-il, il est coiffé comme le mien ! » En un mot, il pense toutes choses, si l'on peut dire, sculpturalement, et rapporte sans cesse tout à son art, carriers trapus, flots azurés de la Méditerranée, vieille femme réchauffant ses membres au soleil, petit pêcheur qui chante dans sa barque. Et qu'admire-t-il de préférence dans les musées d'Italie ? Les chefs-d'œuvre qui lui semblent les plus rapprochés de la nature : « Ce Dante, dit-il au musée de Naples, doit être fait d'après nature, voyez quelle vérité, quel caractère dans tous ses traits. Ne vous semble-t-il pas que le poète serait mieux traduit si ses traducteurs venaient étudier et méditer en face de cette belle tête ? Je suis sûr qu'Ary Scheffer la connaît. » Michel-Ange le ravit d'enthousiasme et plus encore comme peintre que comme sculpteur : la Chapelle Sixtine lui parut plus admirable encore que le *Moïse* et il répétait sans cesse à son ami : « C'est le premier peintre du monde ! » En face des œuvres de Canova, il admire quelquefois, mais le plus souvent il fait des réserves : « Ce n'est qu'un pastiche de l'antique. »

Ce qu'il y avait de dédain dans cette expression, il est facile de le comprendre : il adorait l'antiquité, mais il ne pouvait souffrir qu'on l'imitât, persuadé que c'est seulement en imitant la nature qu'on peut égaler les anciens. Il insistait souvent sur cette idée qu'en art l'exécution

est tout : la forme, oserait-on dire, emporte le fond. Il faut se garder non seulement des sujets tout faits, mais encore des sujets surtout poétiques et littéraires. Il ne s'agit pas simplement de faire naître n'importe comment telle pensée ou telle émotion dans l'âme du spectateur : en art, le *comment* est presque tout. Il regardait la nature comme un dieu dont il était le prêtre : il eût cru commettre un sacrilège en laissant s'introduire dans les rites trop de fantaisie personnelle. Lui qui, dans la vie de chaque jour, se montrait ordinairement si gai et si plein d'entrain, devenait presque solennel devant la glaise ou devant le marbre : « Il est, disait-il, des œuvres qu'on ne peut faire en riant ! » Pradier, au contraire, travaillait volontiers entouré de visiteurs avec lesquels il riait et plaisantait ; mais Pradier ne mérita que trop l'épigramme de Préault : « Il part tous les matins pour Athènes et arrive tous les soirs au quartier Bréda ! » Ce même Préault disait de lui-même : « Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau. » Rude restait à son atelier et ne faisait faire la roue ni à son cœur ni à son cerveau. Aussi ses contemporains, gâtés par l'art énervé et théâtral des Pradier, ne lui rendirent pas pleine justice : de notre temps, comme du temps d'Anytus, s'affranchir des traditions et tenter des voies nouvelles, cela s'appelle encore « introduire de nouvelles divinités et corrompre la jeunesse ».

M. Ch. Gindriez, malgré son admiration pour Rude, semble se faire l'écho de ces critiques : « Il serait temps de lui demander maintenant comment il peut justifier ce titre de novateur que l'histoire lui décerne, pourquoi c'est de son penchant vers la nature qu'elle fait descendre le grand courant qui a emporté et renouvelé la sculpture moderne. Il s'est peu modernisé, en somme; il a assez peu vécu la vie de son époque; il n'a pas découvert tout ce qu'il y a de grand dans l'histoire, tout ce qu'on peut trouver de beauté cachée, de poésie ignorée, dans la trame vulgaire de notre vie de chaque jour. » J'en demande pardon à l'habile critique, mais il me semble que si Rude eût découvert et rendu tout cela, il ne serait pas un sculpteur, mais la sculpture; il n'aurait pas fondé une école incomparable, il aurait condamné l'art à la stérilité et à la mort : *non omnia possumus omnes*. Le critique continue par une comparaison de Rude avec les sculpteurs de son temps, comparaison qui semble le rabaisser et qui en réalité l'élève singulièrement, puisqu'elle nous fait voir réunis en lui par une synthèse éminente leurs mérites divers : « Dans ce sens, David d'Angers l'avait précédé et l'a toujours laissé loin derrière

lui. Si l'on veut une âme ouverte, vibrant à tous les souffles, brûlée de toutes les fièvres, Préault le bouscule et passe. Dans le champ de la grâce païenne, Pradier lui a laissé peu d'épis à glaner; Flaxmann et Thorwaldsen n'avaient-ils pas pénétré plus avant que personne dans l'esprit et dans l'âme même de la Grèce ? Si vous pensez à cette introduction d'un sang plus jeune et plus actif dans un art épuisé, Canova n'avait-il pas montré le terrain où l'antiquité et la nature pouvaient se réconcilier, et ne les avait-il pas fait embrasser dans des chefs-d'œuvre ? Et quant au dégoût des Académies, des doctrines transmises, des formules dogmatiques, quant au retour sincère et naïf à la nature, il y a longtemps que les écrivains et les poètes l'avaient chanté dans de beaux livres, que les peintres avaient relevé dans la forêt de Fontainebleau, en face des divinités adorées à Paris, le culte des choses rustiques, la religion des divinités agrestes et l'autel du dieu Pan. » Voilà une belle page de critique, mais en quoi se résume-t-elle? *Le Cid* n'est pas *Andromaque* et le poète de la *Légende des siècles* n'est pas le poète des *Nuits!*

Il nous reste à passer des principes généraux de l'esthétique de Rude à leur application et à son enseignement proprement dit. Un jour, Sophie Frémiet, qui dirigeait alors à Bruxelles une école de dessin, recevait la visite du peintre Louis David, et au même moment on venait lui annoncer que les élèves de la dernière division manquaient de modèles à copier. Louis David prit une feuille blanche et, tout en causant, se mit à dessiner des nez, des yeux et des oreilles : « Tenez, dit-il quand il eut fini, envoyez-leur cela. » Rude, au lieu de feuilles de papier, faisait tendre dans son atelier une grande toile noire sur un châssis; les élèves s'armaient en guise de porte-crayon d'un bâton au bout duquel était fixé un morceau de craie, indiquaient les points de repère et les grandes divisions; élèves et maîtres faisaient leurs dessins de grandeur naturelle, le modèle toujours sous les yeux. Dans son atelier de la rue d'Enfer, j'ai vu de ces grands dessins sur les boiseries, sur les portes : ces boiseries et ces portes en conservent encore la trace, mais elles ont servi à faire des voliges, et bien adroit qui les retrouverait aujourd'hui entre les chevrons et les tuiles de la haute maison de rapport qui a remplacé le modeste atelier et qu'on achevait à cette époque, tandis que la pauvre treille de Rude à demi arrachée se desséchait sur les plâtras en attendant tristement le dernier coup de hache ou de pioche. Voilà donc les deux méthodes en présence : celle de Louis David qui commence par les

détails, et celle de Rude qui débute par les *ensembles*. « Prenez de grands points, tout est là », répétait sans cesse le sculpteur. Émeric David, son guide favori, était d'une opinion toute différente et conseillait de copier d'abord les antiques et de les copier par morceaux séparés. « Non, disait Rude, il faut copier d'abord le modèle vivant et commencer par les ensembles avant d'arriver aux détails. » Qui donc a raison, du sculpteur ou du peintre? La question n'est pas de celles que l'on peut résoudre aisément et en courant : tout l'avenir de l'enseignement du dessin dépend de la solution qu'on choisira. Laissant aux hommes spéciaux le soin de discuter la partie technique du problème, contentons-nous de remarquer que Rude, ici comme partout, suit les indications de la nature qui nous montre toujours la synthèse précédant l'analyse et nous offre toujours des touts complets, jamais des parties séparées et isolées les unes des autres. Faut-il donc, dans l'enseignement, « changer tout cela » et n'est-ce pas mettre le cœur à droite? Remarquons encore que si nous consultons les tendances naturelles de l'enfant — et bien présomptueux l'éducateur qui se dispense de les interroger, — cette étude subjective concorde absolument avec l'observation objective de la nature : « Quels sont les objets que l'enfant veut tout d'abord représenter ? se demande M. Spencer dans son ouvrage sur *l'Éducation*[1]. Les gros objets, ceux qui ont des couleurs éclatantes, ceux qui lui rappellent ses plaisirs, les gens qui ont produit sur lui une vive impression, les vaches et les chiens, modèles favoris, parce qu'ils l'attirent par tous leurs aspects, les maisons qu'il voit tous les jours et qui le frappent par leur grandeur, ou fixent son attention par les contrastes de leurs diverses parties. » Prenant comme point de départ cette observation que chacun peut vérifier, il critique sévèrement la méthode surannée qui consiste à commencer par les détails, et surtout celle qui propose d'abord à l'élève les définitions abstraites des lignes et des plans : préluder à l'étude du dessin par cette besogne aussi aride qu'ennuyeuse, c'est enseigner à parler une langue vivante par les règles et les définitions des différentes sortes de mots; c'est faire à l'enfant un cours d'anatomie des muscles et des os pour lui apprendre à marcher.

Si nous passons de ces études préparatoires aux essais de l'artiste qui peut déjà voler de ses propres ailes, nous n'aurons qu'à résumer les observations éparses dans les chapitres précédents pour avoir un ensemble des préceptes de Rude : « *Soyez artiste le plus complètement*

1. Page 114 de notre traduction.

possible », et, pour cela, que rien d'humain ne vous soit étranger. De là ces cours mutuels où ses élèves lisaient les anciens, étudiaient l'anatomie, la géométrie, la musique, et se mettaient au courant du mouvement littéraire et artistique. Rude admirait passionnément Berlioz, à une époque où ses compatriotes sifflaient sa musique. « *Enfoncez-vous jusqu'au cou dans votre sujet* », précepte qui, à certains égards, revient au précédent, car il implique les longues et consciencieuses recherches, la réflexion et la méditation assidues, la condamnation sans appel de ceux qui disent, au contraire : « Rimons d'abord, le sujet viendra ensuite », et de ceux qui commencent par peindre ou sculpter, sauf à consulter ensuite leurs amis sur le nom à donner à leur œuvre nouvelle : « *Ayez la tête froide et le cœur chaud* » ; la méditation ne consiste pas à se monter l'imagination, et moins encore à fermer les yeux et à ne penser à rien : « C'est une prière naturelle, disait excellemment Malebranche, par laquelle nous obtenons que la raison nous éclaire. » Rude disait encore : « *L'impatience est fille du doute; quand on est sûr d'arriver on ne se presse pas.* » Traduction de la maxime : « Hâtez-vous lentement. » Surtout que l'artiste n'oublie pas que l'essentiel pour lui c'est de « produire », non de se produire, parce que le génie n'est que le travail accumulé. Il est touchant d'entendre le vieillard, après sa première attaque, ayant déjà un pied dans la tombe, répondre à son neveu Cabet qui lui demandait si la nuit avait été bonne : « Excellente; seulement j'ai beaucoup rêvé, et je ne sais ce qu'en dira le docteur ; quant à moi, je ne m'en plains pas, car je rêvais à mes marbres du Salon, auxquels il me reste tant à faire; je rêvais que j'y travaillais et que je les finissais à mon gré. Aussi étais-je fort heureux ! » C'est ainsi que son compatriote Bossuet, tout plein de la lecture d'Homère, composait des vers grecs pendant son sommeil. Ni le cerveau, ni la main, n'étaient affaiblis par tant d'années de labeur. Il mourut debout, comme le prescrivaient ses chers stoïciens, après avoir complètement réalisé dans sa vie le poème de l'art et de la vertu, *in actu mori !*

Pendant l'année de 1855, Rude, membre du jury à l'Exposition, se surmena. Consciencieux, ardent à sa tâche, qu'il l'eût choisie ou qu'elle lui eût été imposée, obligé, contre ses goûts et ses habitudes, de figurer aux réceptions, d'assister aux dîners officiels, il sentit bien que ces fatigues nouvelles ruinaient sa santé affaiblie et reçut maint avertissement qu'il négligea, accès de faiblesse subits, conseils de ses amis et exhorta-

tions à se ménager. Il put jouir encore pleinement de deux grandes satisfactions : la première s'adressait au sculpteur, qui obtint par le suffrage presque unanime (47 voix sur 50) de ses collègues de toutes les nations la première des quatre grandes médailles d'honneur, récompense à laquelle il s'étonnait lui-même d'attacher tant de prix et qui lui alla au cœur. C'était une réparation éclatante et officielle des injustices académiques, et il est à croire que l'Institut, converti et repentant, s'y associa pleinement. La seconde et plus intime satisfaction qu'il éprouva fut la naissance d'une petite nièce, j'allais dire d'une petite-fille, car il aimait Mme Cabet comme sa fille d'adoption et Cabet, son compatriote, son élève, le futur auteur de *la Résistance* de Dijon, était aussi un fils pour lui. Cabet était son espérance, le soutien de son courage, et il pensait que s'il succombait avant d'avoir terminé les œuvres commencées, une main habile, -- celle de son élève de prédilection — les achèverait, comme il avait achevé le *Caton* de son ami Roman. Il n'avait voulu exposer ni *l'Amour*, ni l'*Hébé*, qu'il ne croyait pas encore avoir poussés à la perfection qu'il rêvait.

On peut donc dire qu'en somme ses derniers jours, soutenus par la tendresse passionnée de sa femme, embellis par la touchante unanimité des artistes à saluer en lui le maître incontesté, attendris par la naissance de cette petite-fille qui devait faire revivre ce nom populaire de François qui était le sien, et qui avait été celui de deux de ses sœurs, furent aussi heureux et aussi glorieux que ses amis et ses admirateurs pouvaient le souhaiter.

Donnons maintenant la parole à M. M. Legrand pour raconter ses derniers instants : « Après son potage, il se sent si bien remis — il avait eu la veille un évanouissement, — qu'il prend sa pipe, signe de bon augure toujours bien accueilli par ceux qui soignent les fumeurs malades, avec la santé reviennent les habitudes. Quand Mme Rude entra de nouveau près de lui, il se plaignit de se sentir mal à l'aise : une quinte de toux venait de lui enlever tout le bien-être qu'il avait ressenti en se levant. Tandis qu'il parlait, Mme Rude vit son visage s'altérer ; elle fit prier M. Cabet de descendre (il demeurait à l'étage supérieur et soignait sa femme non encore relevée de ses couches). Il vint sur-le-champ. Mme Rude, de plus en plus inquiète, donna l'ordre de courir chercher le médecin. Rude, répondant aux questions de M. Cabet, indique de la main la région du cœur : « J'ai des douleurs par là », dit-il.

Puis il étend, par un mouvement brusque, ses bras et ses jambes, en même temps que son corps est rejeté en arrière sur son fauteuil, pousse un faible cri « Ah ! » et murmure deux ou trois mots inintelligibles. Tout cela avait duré moins d'une minute. Rude était mort, à dix heures du matin, le 3 novembre 1855. La cause d'une mort si subite fut attribuée à une rupture du cœur. Il n'y a guère, en effet, que les ruptures du cœur ou des grands vaisseaux qui tuent avec cette instantanéité. »

Le lendemain, on voilait d'un crêpe le *Pêcheur* et le buste de *Mme Cabet* qui figuraient à l'Exposition universelle. Deux jours après, le corps fut porté au cimetière Montparnasse, où sa modeste tombe n'a d'autre ornement que son buste par Cabet, dont les reproductions en plâtre se vendirent alors en Bourgogne par centaines d'exemplaires. Ary Scheffer, Heim, Dumont et Noisot tenaient les cordons du poêle. Noisot avait rêvé d'élever à son ami un tombeau sur la colline du Fixin, projet que des considérations de famille empêchèrent de réaliser ; il érigea du moins, en l'honneur de son ami, le buste de Cabet, à deux pas du *Napoléon* et de la tombe qu'il se préparait à lui-même. Peut-être la France ne connut-elle pas alors la grandeur de la perte qu'elle venait de faire, mais bien peu d'années se passèrent avant que la vraie postérité ait commencé pour Rude et porté son jugement définitif. Comme sculpteur, il est le chef de notre admirable École française, et c'est tout dire ; comme homme, il est de ceux dont on dira toujours, comme de Turenne, qu'ils font honneur à l'humanité.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

A DIJON, DE 1804 A 1805

Buste en plâtre du graveur L. G. Monnier.
Thésée ramassant un palet, plâtre 1/4 nature.

A PARIS, DE 1806 A 1814

Travaux à la colonne Vendôme. (Piédestal.)
Bustes de la famille Ternaux, de Feuchot.
Concours : de 1809, *Marius sur les ruines de Carthage;* de 1812, *Aristée pleurant ses abeilles*.

A BRUXELLES, DE 1816 A 1827

Bustes de Bonnet, le conventionnel; de Villaine; de J. Jacotot, le célèbre pédagogue; du poète Delille; du roi Guillaume Ier, en plâtre, puis en marbre; du peintre Louis David; médaillon de Louis David pour une médaille fondue en bronze et en argent en 1820, avec cette inscription au revers : *L'École française reconnaissante.*

Une Chaire de vérité, pour l'église Saint-Etienne, de Lille; cette chaire, en bois sculpté, se compose de cinq figures de ronde bosse et d'un bas-relief (*la Foi*, *l'Espérance*, un *Archange*, deux *Anges*, la *Lapidation de saint Étienne*).

Cariatides : pour la loge royale du Grand-Théâtre et pour la salle du Concert noble.

Au palais du Roi : Ornements des plafonds des escaliers particuliers; les armes des Pays-Bas au plafond du vestibule; frise de figures allégoriques pour la salle des Fêtes; Enfants ailés jouant de divers instruments, pour la salle de bal; cheminée en marbre pour la chambre à coucher de la reine : Amours jouant sur le dos de monstres marins dans la frise, et deux têtes dans les gaines divisées en deux compartiments contenant chacun un bas-relief.

A l'hôtel des Monnaies : fronton en pierre avec les bustes de Mercure et de Vulcain.

Au palais des États-Généraux : pour la première chambre, deux Génies tenant un cadran de cheminée; pour la deuxième chambre, un Génie tenant l'écusson aux armes des Pays-Bas.

Au château de Terwueren : *la Chasse de Méléagre*, grand bas-relief en pierre, et deux trophées pour la façade principale; une frise d'enfants avec des guirlandes de fleurs et de fruits pour la décoration du vestibule; huit bas-reliefs de marbre (*Histoire d'Achille*), pour la rotonde du palais, avec quelques figures entourées d'ornements; une cheminée en marbre pour le salon de réception; *Romulus* et *Rémus*, figures entourées d'attributs de guerre; Génies tenant des écussons pour dessus de portes en marbre de la salle à manger; dessins pour quelques sujets peints au salon de réception.

Bibliothèque du duc d'Aremberg : plafond, figures et ornements.

Sujet de pendule pour un industriel (remporta le premier prix à l'exposition de Harlem). Rude l'avait retouché pour la ciselure.

A PARIS, DE 1827 A 1855

1828. — *Vierge immaculée*, en plâtre, pour l'église Saint-Gervais.

1828. — *Mercure rattachant ses talonnières*, en plâtre, puis en bronze. (Au Louvre.)

1828. — Buste de Lapeyrouse pour le Musée de la Marine.

1828. — Buste de Devosge, pour le Musée de Dijon.

1829. — *L'Armée française revenant d'Égypte*. (Frise de l'Arc de triomphe.)

1831. — Buste de Louis David, en marbre, 2e exemplaire. (Au Louvre.)

1833. — *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. (Au Louvre.)

1835. — *Prométhée animant les Arts*. (Façade de la Chambre des députés.)

1836. — *Le Départ des Volontaires de la République* en 1792. (Arc de triomphe.)

1837. — *Mercure rattachant ses talonnières*, en bronze, pour M. Thiers. (Au Louvre, salle Thiers.)

1838. — *Le Maréchal de Saxe*. (Versailles.)

1839. — *La Douceur, jeune fille caressant un oiseau*. (Tombeau de Cartellier, au Père-Lachaise.)

1840. — *Caton d'Utique*, commencé par Roman, achevé par Rude. (Au Louvre.)

1841. — *Le Baptême du Christ* (le Christ, saint Jean, un ange), groupe en marbre. (Église de la Madeleine.)

1841. — Buste de Dupin.

1842. — *Louis XIII*, en argent, avec son piédestal. (Château de Dampierre.)

1842. — Buste du connétable Albert de Luynes. (Château de Dampierre.)

1843. — Buste du docteur Mercier, de Dijon, marbre.

1843. — Buste de Noisot, marbre.

1847. — *Tombeau de Godefroy Cavaignac*. (Cimetière Montmartre.)

1847. — *Napoléon Ier*, bronze. (A Fixin, près Dijon.)

1848. — *Gaspard Monge*, statue en bronze. (Beaune.)

1850. — Buste de Demontry, représentant du peuple. (Cimetière de Dijon.)

1852. — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, marbre, pour le jardin du Luxembourg. (Au Louvre.)

1852. — *Calvaire*, en bronze : Christ, Marie, saint Jean. (Pour l'église Saint-Vincent-de-Paul.)

1853. — *Le Maréchal Ney*, statue en bronze. (Carrefour de l'Observatoire.)

1853. — *Le Général Bertrand*, statue en bronze. (Châteauroux.)

1854. — *Nicolas Poussin*. (Galerie extérieure du nouveau Louvre.)

1854. — *Houdon*. (Galerie extérieure du nouveau Louvre.)

1854. — *L'Histoire*, petit groupe allégorique, pour M. Villiaumé.

1855. — Buste de Mme Cabet, née Martine Vanderhaert. (Au Louvre.)

1855. — Buste de Pagnerre, éditeur. (Sur son tombeau.)

1855. — Buste de Fr. Devosge, marbre, 2e exemplaire.

1855. — *Tête de Jésus crucifié*, copie du *Calvaire*. (Au Louvre.)

1855. — *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter*, groupe en marbre. (Musée de Dijon.)

1855. — *L'Amour dominateur du monde*, marbre. (Musée de Dijon.)

SALONS

Rude a exposé aux huit Salons suivants et à l'Exposition universelle de 1855 : en 1827, *la Vierge immaculée* et le *Mercure*, en plâtre ; en 1831, les bustes de *Lapeyrouse* et de *Louis David ;* en 1833, le *Jeune Pêcheur napolitain ;* en 1834, le *Mercure*, en bronze ; en 1838, le buste de *Dupin ;* en 1848, la statue de *Monge ;* en 1852, la *Jeanne d'Arc* et *le Calvaire ;* enfin, en 1855 (Exposition universelle), le *Jeune Pêcheur*, le *Mercure* et le buste de M. C... W... Il n'avait pas voulu, malgré les conseils de ses amis, exposer *l'Amour* et l'*Hébé*, auxquels il travaillait encore.

BIBLIOGRAPHIE

Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. Considérations sur la sculpture. Paris, Dentu, 1856. Sans nom d'auteur. (Par M. Maximin Legrand.)

Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin (Côte-d'Or) et sur le banquet donné à Dijon. (Sans nom d'auteur.)

Promenade à Fixin, notice historique sur ce village et description du monument érigé à Napoléon, par H. V.

Articles du temps : *les Débats* (Delécluze) ; *le Temps* (Ch. Lenormant) ; *l'Artiste ; le National ; la Presse*, etc., etc.

Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers.* Études d'après nature.

Ch. Gindriez : *Rude*, dans *l'Art*, 7e année, t. II, p. 25 et 121.

A. Bertrand : *Nouvelle Revue*, 1er décembre 1886. *L'Esthétique de François Rude.*

A. Bertrand : *l'Œuvre de François Rude en Belgique*, dans *l'Art*, 13e année, t. Ier, p. 157 et 252, et t. II, p. 51.

L. de Fourcaud : *François Rude* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353, et t. XXXVIII, p. 103. Cette consciencieuse et très savante étude n'est pas achevée au moment où le présent volume est mis sous presse.)

E. Spuller, *Conférence faite le dimanche 25 juillet au grand théâtre de Dijon sur la Vie et les Œuvres de François Rude.*

TABLE DES GRAVURES

Maison où est né François Rude 7
François Rude 9
Statue de François Rude, par Tournois. (Dijon.) 13
La Chasse de Méléagre. (Premier fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren 23
La Chasse de Méléagre. (Deuxième fragment.). Bas-relief de Rude au château de Terwueren 25
La Chasse de Méléagre. (Troisième fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren 27
La Chasse de Méléagre. (Quatrième fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 29
Achille trempé dans le Styx. Bas-relief de Rude au château de Terwueren . . . 31
Les Premiers Exploits d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren . 33
Achille parmi les filles de Lycomède. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 35
Achille se voit enlever Briséis. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. . 37
Le Cadavre de Patrocle est rapporté dans la tente d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 39
Combat d'Achille contre Hector. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 41
Achille traînant le cadavre d'Hector. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 43
Priam aux pieds d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 45
Mercure rattachant ses talonnières. (Musée du Louvre.). 53
Mercure rattachant ses talonnières. (Musée du Louvre.). 55
Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue. (Musée du Louvre.). 57
Le Départ des Volontaires de la République en 1792. (Arc de triomphe) 63
Napoléon Ier s'éveillant à la postérité. (Parc de Fixin.). 73
Tombeau de Godefroy Cavaignac. (Cimetière Montmartre, à Paris.) 75
Gaspard Monge. (A Beaune.). 81
Louis XIII enfant. (Château de Dampierre.) 83
Jeanne d'Arc écoutant ses voix. (Musée du Louvre.). 85
Le Baptême du Christ. (Église de la Madeleine, à Paris.) 89
Jésus crucifié. Fragment du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. (Musée du Louvre.). 91
L'Amour dominateur. (Musée de Dijon.) 97
Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter. (Musée de Dijon.) 99
Le Retour. Dessin de François Rude. (Musée du Louvre.). 105

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

La famille de Rude et ses premières années. — Impressions d'enfance. — Un bataillon scolaire en 1792 : *Royal-Bonbon*. — La vocation et l'entrée à l'*Académie*. — François Devosge, le premier maître de Rude. — Ses protecteurs Frémiet et Monnier. 3

CHAPITRE II

Premier séjour à Paris. — *Thésée ramassant un palet* (1806). — L'École des Beaux-Arts. — Deuxième prix : *Marius méditant sur les ruines de Carthage* (1809). — Premier grand prix : *Aristée pleurant ses abeilles* (1812). — Les événements de 1814 à Dijon. — Départ pour la Belgique 17

CHAPITRE III

Une visite à Terwueren. — L'art à Bruxelles vers 1820. — Sophie Frémiet. — Mariage de Rude. — Son atelier et ses élèves. — *La Chasse de Méléagre*. — Les huit bas-reliefs de l'*Histoire d'Achille*. — Résultats acquis. 22

CHAPITRE IV

Portrait de Rude. — Retour définitif à Paris. — *La Vierge immaculée* (1828). — *Mercure rattachant ses talonnières* (1828). — Second *Mercure* pour M. Thiers (1837). — Bustes de Lapeyrouse (1828), de Devosge (1828), de Louis David (1831), etc. — Le *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue* (1833) . . . 48

CHAPITRE V

L'Arc de triomphe. — Intrigues et injustices. — Projets primitifs pour les quatre bas-reliefs et le couronnement. — *L'Armée française revenant d'Égypte* (1829). — *Le Départ des Volontaires de la République en 1792* (1836). — Examen des critiques de David d'Angers 60

CHAPITRE VI

Fixin et le capitaine Noisot. — Statue en bronze de *Napoléon* (1847). — Le banquet de la salle de Flore. — Rude « démocrate radical » et fanatique de Napoléon. — Le *Tombeau de Godefroy Cavaignac* (1847). — Le « réalisme » de Rude. 69

CHAPITRE VII

Suite des œuvres historiques. — Leur caractère général. — *Le Maréchal de Saxe* (1838). — *Nicolas Poussin* (1855). — *Houdon* (1855). — *Louis XIII enfant* (1842). — *Gaspard Monge* (1848). — *Le Maréchal Ney* (1853). — *Le Général Bertrand* (1853). — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (1852) 79

CHAPITRE VIII

La Sculpture religieuse. — Interprétation moderne des traditions. — *Le Baptême du Christ :* le Christ, saint Jean et un ange (1841). — *Le Calvaire* de l'église Saint-Vincent-de-Paul : le Christ, Marie et saint Jean (1852). — Tête et buste de *Jésus crucifié* (1855) 88

CHAPITRE IX

Sujets mythologiques. — Rude commentant une de ses œuvres dans une lettre à Anatole Devosge. — *L'Amour dominateur du monde* (1855). — L'atelier de la rue d'Enfer. — Testament artistique : *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter* (1855). 94

CHAPITRE X

L'Esthétique de Rude. — Phases de son développement. — Le mouvement comme qualité dominante. — La guerre anx préjugés, aux mots et aux formules. — L'imitation de la nature et le véritable réalisme. — Critiques et objections. — Enseignement didactique proprement dit. — Mort de Rude (3 novembre 1855). 101

Catalogue chronologique. 121

Bibliographie. 123

Table des gravures. 124

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art, E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

A. L. BARYE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

ANTOINE-LOUIS BARYE

CHAPITRE PREMIER

Les origines de Barye. — Son apprentissage technique. — Son passage dans les ateliers de Bosio et de Gros. — Le second prix de gravure en médailles : *Milon de Crotone*. — Échecs successifs aux concours académiques. — Barye entre chez Fauconnier. — Caractère révolutionnaire de ses études d'après nature. — Les premiers envois au Salon. — Le *Tigre dévorant un crocodile*. — Genèse du talent de Barye.

MILON DE CROTONE.
(2e prix de gravure en médailles. 1819)

Tout révolutionnaire, pour mériter le nom de grand, doit être double : il faut qu'il y ait en lui l'homme qui déblaie et l'homme qui édifie. Seulement, si, dans l'ordre politique, souvent les révolutionnaires se dédoublent, si l'on assiste à trop de révolutions stériles, en art c'est un phénomène impossible. Les deux opérations y sont toujours simultanées. Un artiste ne démolit qu'à coups de créations, et chaque création géniale est la plupart du temps une révolution inconsciente. On voit alors les écoles s'appuyer vainement sur les traditions qu'elles conservaient en les affaiblissant. L'art se renouvelle et rajeunit sans cesse, et l'on ne s'oppose pas plus à sa féconde poussée, que la morte écorce ne résiste au bourgeon qui la perce.

Mieux que de longues dissertations, l'étude de la vie et de l'œuvre d'un artiste véritablement créateur fera comprendre ce que nous voulons affirmer.

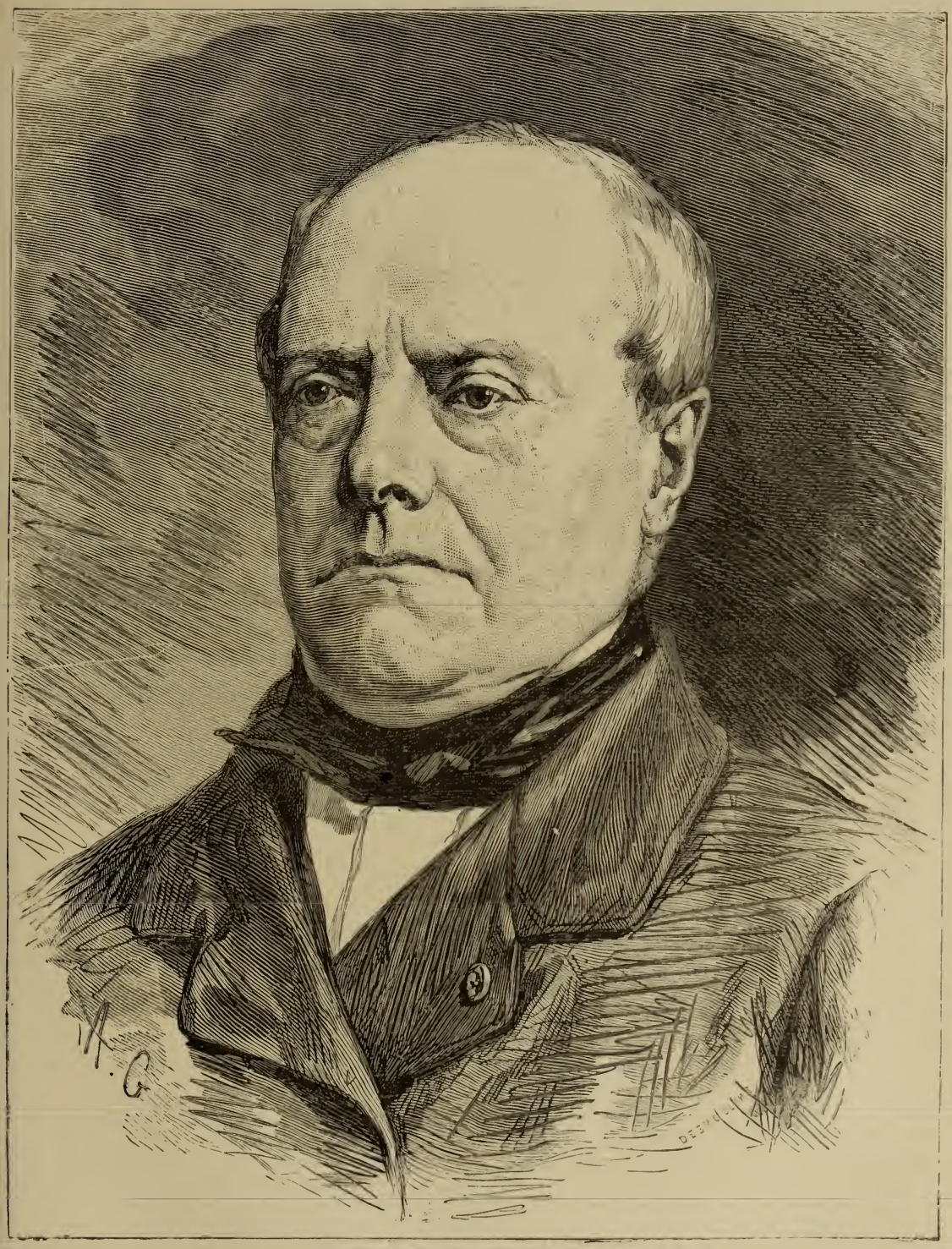
Antoine-Louis Barye est né à Paris, le 24 septembre 1796. Sans exagération, l'on peut dire qu'il a commencé sa vie plus tôt que les autres, et, dès qu'il a été en âge de raison, il n'a rien dû à personne. Éducation, talent, pensée, tout cela s'est développé spontanément, par la seule force d'une nature généreuse, d'un tempérament robuste.

Le père de Barye était orfèvre à Paris; il avait épousé une demoiselle Claparède, d'une famille de robe. Il ne paraît pas que l'état de ses affaires lui ait permis de s'imposer de longs sacrifices pour l'éducation de son fils, car, dès l'âge de treize ans et demi, celui-ci entrait comme apprenti chez Fourier, un graveur pour équipements militaires. N'ayant suivi les cours d'aucun collège, il possédait alors le strict nécessaire des connaissances utiles à un bon ouvrier. La seule curiosité de son esprit devait plus tard le pousser aux sérieuses et fortes lectures, au point de faire de ce jeune garçon, voué à l'ignorance et aux besognes obscures, ce que les gens du XVIIe siècle appelaient un « honnête homme ».

Sans vouloir appliquer ici la théorie démodée des causes finales, on peut dire toutefois que cet apprentissage de graveur ne lui fut pas inutile. Là, comme dans l'atelier de l'orfèvre Biennais, où il exécuta des matrices en acier pour les *repoussés*, il acquit une première dextérité de main, un maniement des multiples outils qui vainquent la résistance des métaux et permettent à l'homme de les assouplir au gré de sa fantaisie.

Cette éducation manuelle, que Rousseau demandait pour tout citoyen, quelles que dussent être sa profession et sa place dans la société, est pardessus tout nécessaire à l'artiste. Il faut qu'il se sente à l'aise en travaillant, et que jamais il ne risque de voir l'inspiration arrêtée par quelque mesquine difficulté technique. Il ne devrait avoir à lutter qu'avec sa pensée; en un mot, il ne saurait s'exposer à être trahi ou retardé par sa main. Cette éducation matérielle manque parfois, de nos jours, d'une manière flagrante, à des artistes supérieurement doués. Chez Barye, elle fut complète; nous aurons plus d'une occasion de signaler les services qu'elle lui rendit.

Un moment, cette carrière d'ouvrier se trouva interrompue. C'est en 1812; la guerre, terrible mangeuse d'hommes, exige maintenant l'appoint des enfants, et Barye est pris par la conscription à l'âge de seize ans. Il entre dans la brigade de topographie et ensuite dans les sapeurs du génie. Quelques-uns de ses biographes ont dit qu'il fit là ses débuts



BARYE.

Dessin de A. Gilbert, gravure de Desmoulins.

dans la sculpture. Simple façon de parler, si l'on peut appliquer le nom de sculpture au travail de modelage des plans en relief.

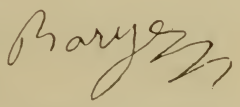
Ce qui est plus sérieux, c'est qu'aussitôt libéré du service militaire, après la capitulation de Paris, ce qui avait été auparavant un instinct devint un goût décidé. A l'âge de dix-neuf ans, Barye commença sérieusement, passionnément, à se mettre à l'étude du dessin, et cette étude absorba tous les moments de loisir que lui laissait son métier, qu'il avait dû reprendre pour vivre.

Pour vivre! Certes, il fallait à cet abandonné une rare énergie, si l'on rapproche du peu de temps dont il disposait, la rapidité du chemin parcouru. Que l'on songe seulement à ce qu'ont d'absorbant des études artistiques complètes, et que l'on se dise qu'après des peines infinies le jeune artisan pouvait, à vingt ans, être jugé digne de l'admission dans l'atelier d'un artiste en vue. Sans doute, ce ne sont pas les leçons de Bosio qui ont pu mettre Barye sur la voie de son rêve. Ce n'est pas ce sculpteur froid et compassé qui a soufflé au cœur du jeune homme le goût des vivantes réalités. Mais a-t-on jamais vu que les grands artistes aient demandé autre chose à un maître que l'indispensable alphabet? Aussi ne croyons-nous pas nécessaire d'insister, comme on l'a fait trop facilement, sur ce contraste de Barye élève de Bosio. Bien évidemment, ce ne sont pas les ridicules chevaux académiques de celui-ci qui servirent de modèle aux pur-sang animés plus tard par celui-là. Bosio, de quelque façon que l'on considère son rôle, mérite des remerciements: soit pour avoir accepté dans son atelier ce volontaire obscur, soit pour n'avoir exercé aucune influence sur ce futur maître.

D'une manière toute différente devra être considéré l'enseignement que Barye put trouver auprès de Gros, chez lequel il entra en 1817. Nous sommes réduits d'ailleurs à construire des hypothèses sur des vraisemblances. La faute en est à Barye lui-même, ou plutôt à un trait de son caractère, que nous devrons noter dès maintenant, quitte à le reprendre plus tard pour compléter un portrait ou une psychologie. Naturellement méditatif, et d'autre part sans cesse aux prises avec les plus rebutantes difficultés de la vie, notre artiste fut de bonne heure un taciturne et un renfermé. Aussi n'a-t-il guère fait connaître le détail de ces premières années, pas plus qu'il ne parlait à ses meilleurs amis de ses projets, de ses mécomptes, de ses travaux en cours d'exécution. Toutefois, il est certain pour nous que le séjour à l'atelier de Gros ne put que

favoriser en lui l'éclosion de ses plus belles facultés : le goût du grand, une préférence marquée pour la couleur et le mouvement, la fougue de la conception, l'énergie enfin dans l'expression des sentiments. Le singulier professeur que fut le baron Gros, classique par conviction, le premier des romantiques par tempérament, a exercé la même influence sur tous les grands peintres qui sortirent de ses mains. Ils regardèrent ce qu'il faisait, et n'écoutèrent que le moins possible ce qu'il pouvait leur dire. Il n'est pas d'un médiocre intérêt de remarquer que Barye fit véritablement ses premières études artistiques à l'école qui forma Delacroix [1]. Ces deux hommes, qui devaient contribuer à bouleverser toutes les théories et les remplacer par l'éloquente brutalité des faits, avaient puisé leur force à une source commune. Gros pouvait, égaré par son admiration pour David, se causer à lui-même les plus cruels dommages. Il y avait une partie de son œuvre qui ouvrait les yeux aux jeunes gens, et leur disait clairement où était la vérité, où était l'avenir.

Toujours moitié ouvrier, moitié élève, Barye faisait les bouchées doubles. Dès 1819, deux ans à peine après son entrée chez Gros, il était reçu en loge dans la section de gravure en médailles. Désormais, il allait marcher d'un pas assuré vers son but; désormais aussi, il allait connaître, dès les premiers efforts, les déceptions et les résistances. C'est sur des échecs réitérés qu'il devait essayer ses forces.



SIGNATURE DE BARYE.

Le sujet du concours de 1819 pourrait être considéré comme un piquant symbole, si l'histoire et la critique autorisaient de pareils jeux de mots après coup : *Milon de Crotone dévoré par un lion.* On y verrait la sculpture mythologique dévorée, elle aussi, ou tout au moins terrassée par les fauves rugissants de Barye, et à la suite de cette défaite, la statuaire nouvelle faisant la matière complice de toutes les audaces. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la médaille gravée par le logiste était déjà révélatrice d'un esprit hardi et d'un talent vigoureux. On peut s'en convaincre par la reproduction de cette pièce extrêmement rare. Gustave Planche, un des critiques qui dès le début s'attachèrent avec le plus de fidélité et de courage à signaler au public la valeur de Barye, donne du

1. Voir dans la biographie du baron Gros, par M. Dargenty (collection des *Artistes célèbres*), la manière dont Gros a formé Delacroix sans l'avoir jamais vu qu'une seule fois.

Milon de Crotone ce judicieux commentaire : « J'ai sous les yeux cette œuvre, la première qui marque dans la vie de Barye, la première qui ait laissé une trace durable, et je crois pouvoir affirmer qu'elle se recommande par toutes les qualités qui lui ont assuré plus tard la popularité de son talent. Le sujet traité au XVIIe siècle par Pierre Puget, avec tant de verve et d'énergie, fut abordé par l'élève de Fourier avec une merveilleuse précision. Le lion qui mord la cuisse de l'athlète est rendu avec une habileté qui se rencontre très rarement parmi les élèves de l'Académie. La tête et l'attitude de Milon expriment éloquemment la lutte entre le courage et la souffrance. »

Remarquons en passant que Planche fait beaucoup d'honneur à Fourier en l'appelant le maître de Barye. Remarquons surtout que le lion témoigne bien, comme dit le critique, d'une réelle habileté, mais la simple comparaison avec n'importe lequel de ceux qui vinrent plus tard montre combien l'élève était encore éloigné de son idéal. Il est encore tant soit peu traditionnel, ce lion, il n'a pas l'étonnante souplesse de ces chats gigantesques ; il n'a pas non plus leur majesté dans le féroce ; il a trop conscience de sa voracité. Telle qu'elle est pourtant, la médaille a une belle allure, et de rares promesses de l'entente du drame... Aussi le jury se garda-t-il de la récompenser. Qu'il soit béni ! Barye aurait pu aller à Rome, au lieu d'être condamné, par le sort intelligent, à se contenter du Jardin des Plantes.

Il faut se garder d'omettre le nom du concurrent heureux qui remporta le prix, tandis que Barye se contentait d'une mention honorable. Il s'appelait Vatinelle, et, grâce au concours de 1819, il est au moins une de ses œuvres dont on connaîtra le titre.

Continuons l'énumération des succès académiques de notre statuaire, et rendons-lui au moins justice de sa persévérance. En 1820, il se présente dans la section de sculpture. Le sujet donné est *Caïn entendant la voix de l'Éternel*. M. Jacquot, que l'histoire impartiale place à côté de M. Vatinelle, remporte le prix.

En 1821, c'est M. Lemaire qui, avec *Alexandre se précipitant dans la ville des Oxydraques* (un bien beau sujet), renvoie Barye à l'année suivante.

En 1822, l'Académie ayant proposé aux logistes de retracer l'épisode de *la Robe de Joseph rapportée par ses frères à Jacob*, M. Seurre jeune (?) obtient la première place.

TIGRE DÉVORANT UN CROCODILE

d'après le bronze du musée du Louvre.

En 1823, aucun prix n'est décerné; en 1824, Barye, qui commençait à douter du succès, n'est même pas admis en loge. Nous ne céderons pas à la trop facile tentation de faire, à propos de tous ces mécomptes, le procès des récompenses officielles. Nous ignorons la valeur des morceaux de concours, puisqu'ils n'ont pas été conservés. Supposons même que, si Barye ne remporta pas les prix, c'est qu'il ne les méritait pas; félicitons aussi l'École de se voir débarrassée d'un mauvais élève, qui n'avait rien à apprendre chez elle. Mais en même temps applaudissons l'artiste qui se replonge courageusement dans les luttes de la vie, et ne veut plus devoir dorénavant sa science qu'à ses études personnelles, et ses succès qu'à la vigueur de son poignet.

En 1823, Barye avait dû recourir de nouveau au gagne-pain de l'industrie. Il était entré comme ouvrier chez l'orfèvre Fauconnier. Il préludait, par les infiniment petits de la sculpture, à l'étude des infiniment grands de la nature animée. Celui qui devait faire bondir les jaguars ciselait des bijoux; celui qui devait camper les lions dans une éternelle majesté inventait des modèles de breloques. Jusqu'en 1828, il travailla pour Fauconnier, et certains critiques, notamment Théophile Silvestre, ont tracé des portraits assez malicieux de cet orfèvre qui entretenait plusieurs artistes chargés de faire *ses* œuvres[1]. C'étaient eux qui imaginaient et exécutaient, et lui qui recueillait les récompenses. Il avait d'ailleurs grand soin, paraît-il, de tenir ses indispensables collaborateurs séparés les uns des autres.

Pourtant, il faut lui savoir autant de gré qu'à Fourier ou qu'à Bosio : il a été témoin de la naissance artistique de Barye, et si faible qu'ait pu être ce secours, il l'a du moins aidé à vivre pendant quelques années. Puis, c'est chez lui que l'artiste se mit à ses premières études d'animaux. Que l'idée d'appliquer les animaux, saisis sur nature, à la décoration des surtouts ait été reprise par cet orfèvre de sa propre initiative, ou que, venant de Barye, elle ait été simplement acceptée par lui, cela témoignait toujours d'une certaine intelligence.

Chez lui, Barye exécuta une soixantaine de petits modèles, des animaux de dimensions très réduites, qu'il ne signait pas, et que Tamisier cise-

1. Le rapport officiel sur l'Exposition industrielle de 1823 contient ces lignes significatives : « On doit à M. Fauconnier une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux. » Des collaborateurs de l'orfèvre, il n'est naturellement pas question.

lait. Ces pièces sont, comme on pense, devenues rares. On peut en donner comme exemple une petite *Cigogne perchée sur une tortue*. Il y a déjà une certaine simplicité de lignes et un accent de vie, qui fait ces objets supérieurs aux bibelots sans caractère, que la fureur de la convention et le faux goût particulier à l'époque avaient répandus à profusion dans l'art industriel.

On sentait que cela était *vécu*, comme on devait dire plus tard, mais aussi le public devait être tant soit peu déconcerté. La critique défendait encore les bons principes, et maintenait avec soin la tradition des sujets nobles, et de ceux que l'artiste devait se garder de traiter. Il fallait que des gens sans scrupules se missent à l'œuvre pour saccager les parterres à la Le Nôtre. Leurs efforts seuls, et leurs efforts appuyés par le succès, pouvaient obtenir pour les arbres la permission de pousser à leur guise, au lieu d'être taillés en boules ou en pyramides. Ils avaient cette incroyable audace de vouloir faire servir à l'expression des idées tous les mots du dictionnaire, à l'expression des sensations tous les objets de la nature, cet inépuisable dictionnaire des images. Et on vit des téméraires, comme Victor Hugo, se faire les « dévastateurs du vieil A B C D : »

> J'ai dit à la « narine » : Eh! mais tu n'es qu'un nez;
> J'ai dit au « long fruit d'or » : Mais tu n'es qu'une poire;
> J'ai dit à Vaugelas : Tu n'es qu'une mâchoire!

Dans l'ombre, des artistes préparaient, par l'étude acharnée des réalités, une révolution parallèle. Mais quels rires, si l'on avait su! Quelle folie de faire le portrait des bêtes, quand on pouvait si commodément donner l'idée d'une bête avec les à peu près acceptés de tout le monde, et consacrés par les monuments publics!

Il faut croire cependant que ces complaisantes formules ne suffisaient pas à la curiosité d'un Barye ou d'un Delacroix. Si leurs noms avaient eu la moindre notoriété alors, ils eussent été arrangés de la belle manière.

Comme dit spirituellement M. Paul Mantz : « l'idée d'aller, comme faisaient Delacroix et Barye, dessiner ou peindre des bêtes sauvages au Jardin des Plantes, impliquait, aux yeux des orthodoxes, un notable dérangement du cerveau. Guérin, le maître de Delacroix, avait peut-être vu des tigres ; mais il ne les avait jamais regardés [1]. »

Quoi qu'il en soit, le jeune ciseleur subissait maintenant les attractions définitives de sa destinée. Il ne cessait de visiter le Jardin des

1. Notice sur la galerie Cottier : *Gazette des Beaux-Arts*, 1872.

Plantes; il ne pouvait rassasier ses yeux de ces puissants spectacles que l'imagination peut si facilement agrandir. Pour peu que l'on sente le moins du monde, les cages murées, les grilles massives, disparaissent. La contrainte même, dans laquelle ces effrayants animaux sont maintenus, nous sert à mesurer et à exagérer au besoin les actes qu'ils pourraient accomplir. Les déserts qu'ils parcourent, l'énormité de leurs bonds, les victimes sur lesquelles ils se précipitent, tout cela se présente à l'esprit et lui donne la délicieuse inquiétude d'une vie lointaine, inconnue. Et cette incessante variété des mouvements, cet imprévu continuel des attitudes, les reflets changeants de ces chaudes toisons, le développement formidable des griffes, les gueules ennuyées qui s'ouvrent dans un bâillement rouge, que d'incessants sujets d'étude pour le regard simplement curieux des neuves combinaisons de lignes! Si l'observateur se double d'un imaginatif, alors des drames inouïs se passent dans ces cabanons resserrés, et l'on ne peut résister à la tentation de les retracer par le crayon ou par la plume. Le moyen de ne pas rentrer avec un groupe ou un poème dans la tête, quand devant nous, le quartier de viande de boucherie a pris lui-même un caractère, non pas de nourriture, mais de proie?

Et personne n'avait songé à faire de cela une étude exclusive! On avait dédaigneusement relégué ces admirables premiers rôles au rang de comparses. Ils étaient bons pour traîner des chars allégoriques, pour flatter notre vanité; mais les épier dans leur nature propre, les aimer pour eux-mêmes, c'est une idée qui avait pu venir dans d'autres époques, à quelques rares artistes, mais pas à nous. Si les grands animaux figuraient dans les fables, ce n'était pas pour rugir, mais pour parler notre langue et tenir nos raisonnements ordinaires. Mais leurs passions à eux, leur grandiose impulsion de carnage, l'intense manifestation de leur vie instinctive, tout cela passait inaperçu, et si quelqu'un s'était avisé de la beauté de ces choses, il aurait été rappelé à l'ordre par les gardiens du bon goût.

Cela prouve bien, en somme, combien la curiosité de notre esprit à l'égard de la nature est peu avivée. Que d'ingratitudes elle pourrait nous reprocher! Que de surprises encore elle nous tient certainement en réserve! Des siècles d'art s'étaient écoulés, en France, sans que personne pensât à l'intérêt que pouvaient présenter d'autres animaux que l'homme. Il fallait qu'un simple ouvrier se rencontrât, que de supérieures aspirations missent sa curiosité en éveil, que les circonstances pénibles d'une existence besogneuse fissent de lui un isolé, un replié sur lui-même,

LION AU SERPENT.

Jardin des Tuileries.

qu'un hasard de métier l'induisît à chercher des motifs dans une collection publique, pour qu'enfin la poésie surhumaine des animaux trouvât un interprète.

Le goût de Barye pour les études d'après nature au Jardin zoologique a véritablement décidé de toute son œuvre et de tout son génie. Une fois ces travaux commencés, ce fut un magnifique et fécond enchaînement. Il ne se contenta pas des renseignements que lui donnaient ses yeux. Il voulut tout savoir de ses modèles. C'est alors qu'il suit régulièrement les cours d'histoire naturelle, qu'il se plonge dans la lecture de Cuvier, de Lacépède. Au contact de ces savants, de ces philosophes, ses idées s'agrandissent, ses notions se multiplient. Il entreprend aussi l'étude détaillée de la structure de ces milliers d'êtres divers. Par des comparaisons incessantes, il arrive à se familiariser avec le secret de leurs ressorts, et par les animaux, il acquiert simultanément une plus pénétrante connaissance de l'homme lui-même. Bref il n'y a plus là un débutant, un apprenti, un jeune homme qui cherche sa voie. Il y a un artiste armé pour la lutte, et qui déjà entrevoit ce qu'il pourra dire.

Barye, pourtant, n'avait pas moins de trente et un ans lorsqu'il tenta l'épreuve du public. Encore n'était-ce pas avec un sujet emprunté à ses travaux favoris. Le Salon de 1827 a de lui un *Buste de jeune homme* et un *Buste de jeune fille*.

Au Salon de 1831, il envoie une figure, un *Saint Sébastien*, que l'on remarque, et, enfin, un groupe d'animaux que l'on commente déjà avec surprise d'un côté, animation de l'autre. C'est le *Tigre dévorant un crocodile*, qui obtint une seconde médaille. Nous reparlerons plus loin de cette œuvre. Ce que nous voulons faire ressortir, c'est la leçon particulière que donne involontairement Barye aux artistes. Il fallait sans doute avoir une rare conscience, en même temps qu'une absolue possession de soi-même, pour ne se décider à produire un premier résultat de ses méditations qu'à l'âge où la plupart ont parfois épuisé une partie de leurs forces. On serait mal venu à dire que, comme bien d'autres, Barye ne trouvait la veine du succès qu'après avoir longtemps marqué le pas. Le petit nombre de ses tentatives (car on ne peut compter comme telles ses concours de l'École) est là pour démentir cette explication. Barye est un réfléchi. Il ne prend la parole que sûr d'avoir quelque chose à dire qui en vaille la peine. Le jour où il parle, on l'entend.

Le Salon de 1831 attira sur lui l'attention. Le second coup qu'il

devait frapper, c'est-à-dire son envoi au Salon de 1833, allait avoir un prodigieux retentissement.

Avant d'aborder l'étude de cette seconde et victorieuse période, reprenons un instant, pour bien faire comprendre cette genèse d'un grand artiste, tous les traits que nous avons successivement présentés. Faisons la synthèse du débutant, comme nous ferons plus tard celle du maître.

Voici un jeune ouvrier d'art, supérieur à la moyenne, puisqu'il a tenté de s'élever au-dessus du niveau habituel de son métier; inférieur en apparence au but qu'il vise, puisque les écoles lui dénient une réelle valeur. Cependant il se résigne, bien qu'il puisse compter les insuccès eux-mêmes comme des preuves de valeur, à demander à l'industrie ce que l'art semble lui refuser. Il a le rare bonheur de n'avoir rien appris, et par conséquent de n'avoir pas dans la tête de ces formules toutes faites, qui, tenant lieu d'idées, dispensent d'en chercher, et empêchent d'en trouver. Devant son établi, il travaille en s'inspirant de lui-même, et si son patron lui demande d'arranger un animal en motif d'ornement, comme il ne songe qu'à faire sincère, il s'en va voir des animaux vivants, au lieu de copier des modèles antiques ou leurs traditionnels démarquages. Puis, comme ce silencieux a des enthousiasmes intérieurs, il se sent frappé : » Mais cela est beau! Cela vaut bien la peine d'être contemplé pour soi-même, au lieu de contribuer simplement à la décoration de services de table. Il faudra que je m'amuse à retrouver ce que cela m'a fait ressentir! » Il sent que c'est beau, et sa conviction est d'autant plus vive, que personne ne la lui a dictée. Le lion et le tigre ont une telle majesté que, même immobilisés dans la pierre, on pourrait faire craindre qu'ils vivent. Le crocodile, avec ses dures et sombres écailles, est un bronze tout fait.

Et l'artiste tente de rendre cette impression, simplement, avec sincérité. Et il se trouve que c'est une note neuve, une mine d'inspirations et de recherches dont personne ne s'était avisé. L'étude de la nature a été le point de départ de cette trouvaille. Quant à l'œuvre elle-même, elle n'est que le résultat d'une gestation de cette étude, par un tempérament méditatif, un esprit à la fois sérieux et ardent.

Le premier essai, sans aucun parti pris de guerre, fait de l'artisan, désormais passé au rang d'artiste, un révolté, en attendant qu'il ait produit assez d'œuvres pour devenir un révolutionnaire.

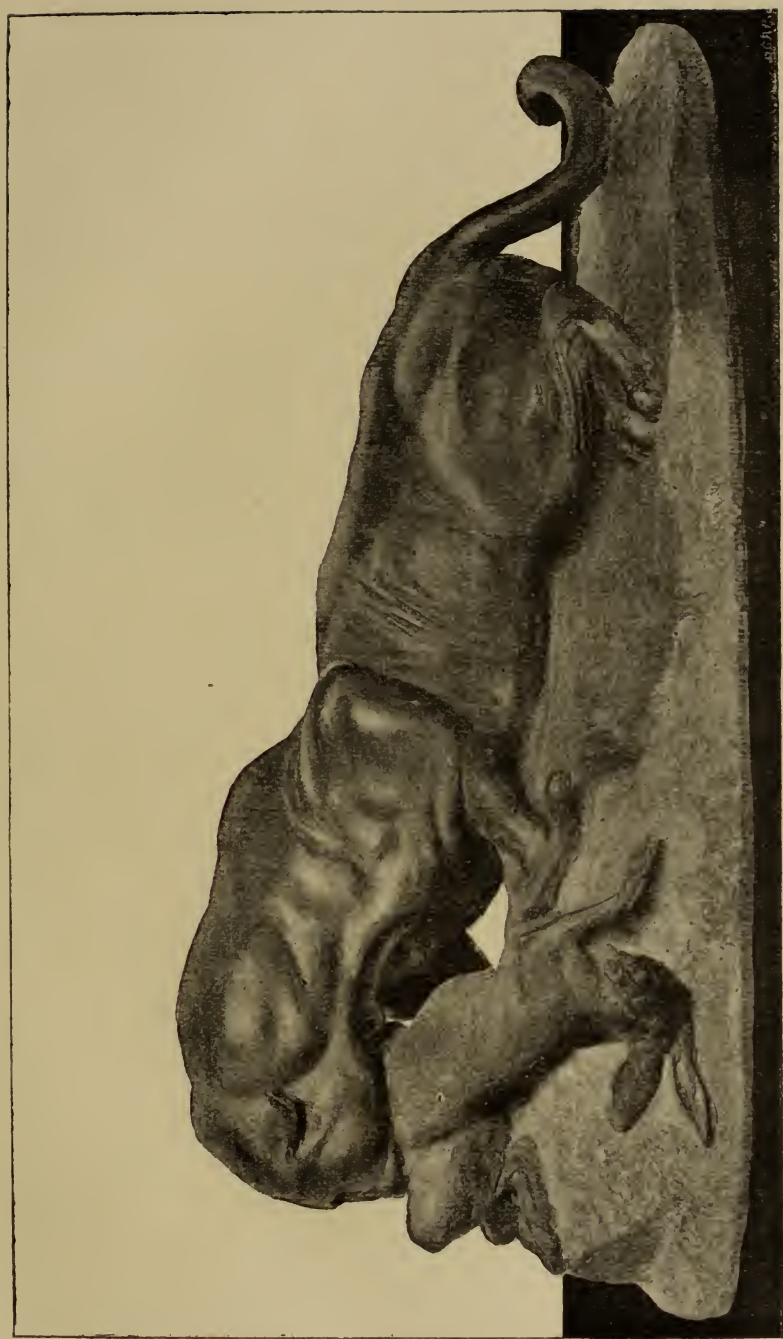
CHAPITRE II

Étonnements et résistances du monde artiste devant les premières œuvres de Barye. — Encouragements des critiques. — Le Surtout du duc d'Orléans. — Envois au Salon de 1833 à 1836. — Hostilité des jurys ; Barye renonce à exposer. — Difficultés financières et épreuves qui font de lui un grand renfermé. — Grands travaux promis et abandonnés. — Projets de décoration de l'Arc de triomphe. — Rentrée au Salon de 1850 : *le Centaure et le Lapithe.* — Aperçu général de la vie et du caractère de Barye.

Lorsque Barye exposa, au Salon de 1833, le *Lion écrasant un serpent*, ce fut dans le public, parmi les artistes et les critiques, une rumeur extraordinaire. Les colères et les admirations se déchaînèrent également.

Lorsque l'on décida de placer ce lion dans le jardin des Tuileries, les indignations se firent bruyantes, et la résistance devint agressive. Un sculpteur arrivé, dont les journaux du temps ne nous ont malheureusement pas laissé le nom (aujourd'hui nous serions peut-être trop bien renseignés), s'écria : « Est-ce qu'on va prendre les Tuileries pour une ménagerie ! » et le mot eut un grand succès parmi les coteries que ce nouveau venu dérangeait.

Étroit, méchant et faux, c'est bien, qu'on nous pardonne de parler aussi franchement, un mot d'artiste. Ce n'est pas chez les artistes eux-mêmes qu'il faut, en général, chercher la justice pour les œuvres nouvelles. Absorbés par leur pensée, ou émoussés par une facile production, l'inédit les gêne dans leurs intérêts ou les inquiète dans leurs habitudes. Une jalousie particulière, qui est une grâce d'état, ou plutôt une indispensable expiation du talent, leur fait d'abord accueillir tout effort d'un inconnu avec un sourire de défiance. Ce sont des vérités trop connues pour que personne puisse s'offenser de notre constatation. Pris isolément, chaque artiste peut avoir des velléités de bienveillance et d'impartialité, car tous ces tourmentés, au fond, sont supérieurs aux mesquineries de la concurrence. Réunis, ils opposent une incroyable résistance d'inertie, et ce n'est que par la force qu'on arrive à conquérir sa place. Les timides, les confiants, ceux qui manquent de persévérance, sont broyés dans cette lutte, et il est plus facile de se rendre maître du public que de ces confrères ennemis. Ceux qui ont mis dans les choses de l'esprit toute leur



JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE
d'après le bronze du musée du Louvre.

consolation, ceux qui ont encore des illusions généreuses, sont douloureusement surpris de voir que l'impitoyable *struggle for life* règne avec le plus d'animosité dans les régions mêmes où il devrait être banni. Mais étudiez l'histoire des arts et des lettres, dans tous les temps et dans tous les pays, vous constaterez ce phénomène. Il est vrai qu'il y a, pour compenser, d'étranges revirements, et que les mêmes ennemis des talents naissants se font avec autant de facilité les esclaves des succès consacrés. Esclaves, d'ailleurs, dont il faut se défier.

Barye, au mot injuste qui accueillait son premier chef-d'œuvre, devait riposter, plus tard, par un autre mot, infiniment plus cruel et plus profond.

Lorsqu'il eut réussi, par une succession d'envois éclatants, à exaspérer ceux dont tout le mérite consiste à introduire dans l'art les mœurs de la politique, le sculpteur se vit enfin infliger l'insulte d'un refus au Salon. Dès lors on se plut à exercer plus d'une fois contre lui ces tristes représailles.

Or, comme un jour, après la nouvelle d'une exécution de ce genre, Barye se promenait en méditant sur la bonne foi, il rencontra le grand paysagiste Jules Dupré. Celui-ci lui demanda avec intérêt des nouvelles de ses travaux : « Cela va fort bien, répondit Barye ; je suis refusé. » Et comme l'honnêteté de Dupré se récriait : « Mais c'est tout naturel, reprit-il avec cette sarcastique tranquillité qui commençait à murer son visage, je compte trop d'amis dans le jury. »

Mot de penseur et qui prouvait combien, en étudiant les grands taciturnes qui sont les animaux, on peut apprendre, par contre-coup, à connaître les grands dissimulés que sont les hommes.

Ce n'est donc pas auprès des artistes que Barye a rencontré les premiers encouragements. Ce n'est pas eux qui ont fait son succès, qui ont appris son nom au public, et rendu un hommage sincère à son génie. Ce sont ces inutiles personnages, ces faiseurs de phrases dont les artistes consentent à accepter l'éloge, mais non le jugement : nous voulons dire les critiques. Sans doute on peut souvent leur reprocher d'amusantes méprises, ou des aveuglements, ou des partis pris. Du moins, dans le cas de Barye, c'est eux surtout qui firent preuve de clairvoyance et de courage. Gustave Planche, Thoré, Silvestre, Théophile Gautier, pour ne nommer que les principaux, sentirent vivement, dès les premiers jours, la nouveauté et la grandeur de ses efforts, en parlèrent dignement, et

conquirent pour elles de vive force l'attention et l'admiration du public.

Sans doute, pour un homme tel que Barye, c'étaient de valables consolations contre la malveillance des confrères et l'indifférence de la foule. Malheureusement les joies que peut éprouver un artiste à se sentir compris de quelques esprits d'élite ne suffisent pas à le faire vivre. La carrière artistique de Barye ne sera qu'une suite de mécomptes et de froissements, de même que sa vie privée ne sera qu'une succession d'épreuves de toutes sortes.

Rarement on a plus chèrement expié plus de génie. Aussi, le lecteur ne s'attendra pas à un récit mouvementé, rempli d'épisodes et d'anecdotes. Le travail acharné, les contretemps mesquins et la résignation digne en sont les principaux traits.

Au Salon de 1833, outre le grand *Lion au serpent*, Barye avait envoyé un *Buste du duc d'Orléans* et de nombreux groupes ou statuettes : un *Cerf terrassé par deux lévriers de grande taille*, un *Cheval renversé par un lion, Charles VI dans la forêt du Mans*, un *Cavalier du XVe siècle*, un *Ours de Russie*, un *Ours des Alpes*, une *Lutte de deux ours*, un *Éléphant d'Asie*, une *Gazelle morte* et un cadre de médaillons. De plus, il exposait plusieurs aquarelles : *Deux Jaguars du Pérou*, *Tigre dévorant un cheval*, *Panthère des Indes*, *Panthère du Maroc*, *Deux jeunes lions du Cap*, *Deux tigres du Bengale*.

On commença à trouver spirituel d'appeler les petits bronzes des serre-papiers ; quant aux aquarelles, leur austérité sombre n'obtint que peu d'attention.

Fortement attaqué par les connaisseurs officiels, vaillamment défendu par les critiques, Barye gagna du moins à cette polémique d'attirer l'attention et d'obtenir la bienveillance de la cour. Le duc d'Orléans, particulièrement, lui accorda l'appui le plus dévoué et le plus libéral. Il lui commanda le célèbre *Surtout*. Dans la même année, le *Lion au serpent* fut acheté par l'État et son auteur décoré de la Légion d'honneur.

Le surtout de table commandé par le duc d'Orléans se composait de neuf groupes, dont cinq grands épisodes de chasse : au tigre, au taureau, à l'ours, au lion et à l'élan. Nous reproduisons l'épisode de la chasse à l'élan. Il pourra donner l'idée des autres pièces, dispersées en 1853 à la vente de la duchesse d'Orléans. Nous n'y reviendrons pas, nous contentant de signaler ici le caractère de ce travail. Combinaison

très cherchée de l'animal et de la figure humaine, ces groupes, si mouvementés qu'ils soient, offrent pourtant quelque chose d'un peu tourmenté et d'un peu lourd. Est-ce la collaboration de l'architecte chargé de monter les pièces du surtout, est-ce même la collaboration de Chenavard à qui était due l'idée de l'ensemble, qui gênait un peu Barye dans son inspiration? C'est ce qu'il serait malaisé de déterminer. Peut-être pourrait-on encore démêler l'influence inconsciente du goût romantique, et la magistrale simplicité de cet esprit ne savait-elle pas se plier aussi facilement au pittoresque pur. Toujours est-il que, si l'on fait une comparaison entre les autres travaux de la même époque, le *Lion au serpent*, par exemple, et la plus belle des pièces du surtout, c'est dans le premier qu'il faut voir le véritable sens dramatique et l'éloquence la plus haute.

Cela ne diminue pas d'ailleurs le mérite de cet important effort, et on y reconnaît une puissante main. Que l'on examine, dans *la Chasse à l'élan*, la superbe silhouette, l'allure emportée et désespérée de la bête pourchassée, la solidité du modelé des figures humaines, l'entrain furieux des chiens, et l'on s'étonnera, sachant que les autres pièces sont au moins aussi belles, que le jury de l'Exposition ait pu refuser de les admettre.

Ce trait est significatif, et nous pensons qu'on ne nous accusera pas, après cela, d'avoir calomnié les artistes défenseurs des bons principes. La protection du duc d'Orléans lui-même, les démarches qu'il fit pour casser ce ridicule jugement demeurèrent impuissantes. Avec une indifférence sceptique, plus spirituelle que juste, Louis-Philippe répondit qu'ayant nommé un jury, force lui était bien de reconnaître sa compétence. Mais ne voit-on pas, dans cet acharnement à refuser des œuvres aussi importantes, une preuve suffisante des bienveillantes dispositions que nous avons signalées?

Il faut dire, en guise de consolation, que le jury reçut de la critique une assez jolie volée de bois vert, et de fait, il prêtait le flanc non seulement au reproche, mais encore à la caricature : plus d'une fois, Daumier et ses émules chargèrent cet « admirable jury » dans lequel on avait introduit, pour mieux apprécier les œuvres de peinture et de sculpture, des astronomes et des musiciens.

Les envois de Barye au Salon de 1834 furent un peu moins nombreux. Ils comprenaient : la *Gazelle morte*, l'*Ours dans son auge*, un *Éléphant*, une *Panthère dévorant une gazelle*, un *Cerf surpris par un*

LION AU REPOS.

Palais des Tuileries, guichet du pavillon de Flore, côté du quai.

lynx; et encore une série d'aquarelles. Barye n'eut pas de médaille, comme bien on le pense, pour ces petites merveilles, si variées d'expression, depuis la tendresse et la pitié dans la gazelle, jusqu'à la puissance dans l'éléphant, en passant par la plus fine ironie, avec son ours si grognon et si goulu. Non seulement on lui donna cette marque d'hostile indifférence, mais encore on laissa s'établir une confusion avec les ouvrages d'un rival ridicule.

« Les bronzes envoyés par M. Barye, écrivait Gustave Planche, nous ont montré, sous une forme plus exquise, les groupes d'animaux du Salon dernier. Le bronze est décidément ce qui convient le mieux à la manière de cet artiste... Il faut le dire, à la honte du public, et moi-même qui n'en puis douter, je rougis en l'avouant, il y a parmi les curieux une insouciance si profonde que j'ai entendu confondre avec les admirables ouvrages de Barye, des masses sans forme, sans ligne, sans individualité devinable, signées du nom de M. Fratin. »

Il y avait de quoi concevoir de l'amertume, quand on est Barye, de se voir opposer Fratin. Soyez sûrs que si le public s'y trompait par ignorance, les académiciens ne manquaient pas de tomber dans la même erreur par malignité.

Barye, déjà rebuté, sembla dès lors s'éloigner des expositions, comme il avait dans sa jeunesse été amené à abandonner les concours officiels. Cependant, il envoya au Salon de 1835 un morceau, un *Tigre*, qui fut exécuté en pierre, et qui est maintenant à Lyon. En 1836, il exposa encore une de ses plus belles œuvres, l'admirable *Lion au repos;* et aussi une série de petits bronzes. Cette fois le jury les refusa en bloc, sous le même prétexte, déjà ridicule quand il s'agissait du surtout, que ce n'était pas de la sculpture, mais de l'orfèvrerie.

L'insulte était trop vive, l'hostilité trop évidente. Barye, profondément blessé, cessa de prendre part aux Salons pendant de longues années ; il n'y reparut qu'en 1850, mais avec un éclat exceptionnel. Dorénavant, il voulait produire chez lui, vendre lui-même, être en communication directe avec la partie du public assez intelligente pour se passer de la main indicatrice des jurys : « C'est ici qu'est le grand art! » Quelle série d'œuvres et de chefs-d'œuvre devait sortir de cette féconde retraite, c'est ce que nous verrons plus loin dans notre examen détaillé. Pour le moment nous poursuivons, dans sa cruelle simplicité, l'énumération des faits biographiques.

Absorbé par son rêve d'indépendance et ses méditations d'art, Barye allait s'engager dans une des plus désastreuses aventures de sa vie. Ne voulant pas courir la commande et résolu à n'accepter les faveurs officielles que si elles venaient le chercher, il entreprit de faire ce que l'on appela dédaigneusement « du commerce », ce que pourtant les grands artistes des temps passés ne songèrent pas à trouver déshonorant. Si leurs contemporains l'avaient voulu, ils auraient pu aussi bien traiter les Cellini, les Palissy, de commerçants et de boutiquiers. S'il prenait fantaisie à un peintre de fabriquer lui-même ses couleurs et ses pinceaux, de tendre ses toiles sur les châssis, enfin de toujours vendre ses tableaux sans jamais recourir au marchand, songerait-on à dire qu'il fait du commerce? Pourquoi adresserait-on le reproche au sculpteur qui veut être son propre praticien, son fondeur et son marchand? A plus forte raison quand il s'agit de cet art intime destiné, non pas à orner les édifices ou les promenades, mais sous la forme d'objets de petite dimension, à trouver sa place dans nos appartements, à élever notre vie de tous les jours. Par une singulière inconséquence, les mêmes gens qui accorderaient facilement (et nous ne voulons pas dire sans raison) le nom d'artiste à un tapissier ou à un ébéniste, croient flétrir un statuaire du nom de commerçant, parce qu'il entre lui-même dans tous les détails de l'exécution et du placement de ses ouvrages.

Il ne s'agissait pas, qu'on le comprenne bien, pour Barye, d'une simple question d'intérêt quand il se mit à la tête d'une fonderie. Une plus haute pensée le guidait. Pensée de conscience et d'honnêteté artistique. Puisqu'on réduisait sa puissante création à se disperser en miettes, au lieu de lui donner la pâture à laquelle elle avait droit, grands travaux de décoration, monuments pour les places publiques, il fallait bien chercher d'autres moyens de vivre et de produire.

Un habile homme, dans ce cas, n'est pas embarrassé. Il s'entend avec un habile éditeur. On lance habilement une affaire, et la « marchandise » s'enlève par douzaines, à la façon des petits pâtés : on a à peu près le poids; certains acheteurs sont plus ou moins bien servis, c'est une affaire de hasard et tout se compense. La droiture de Barye ne se serait pas accommodée d'une pareille combinaison. Plus il se mettait en rapport avec le public, plus il voulait ne lui laisser acquérir que des morceaux irréprochables. Constamment hanté par le désir de ne voir sortir de ses mains et de signer de son nom que des épreuves parfaites, il se décidait

à mettre en pratique lui-même les profondes études qu'il avait faites des procédés techniques de la fonte et de la ciselure. Nous donnerons dans un autre chapitre des indications sur ce beau souci de la technique. Pour le moment nous expliquons seulement comment l'artiste trouvait dans sa conscience même la cause de sa ruine.

Ce commerçant entendait si bien le commerce, qu'il ne cherchait aucun des moyens de publicité familiers au boutiquier le plus obscur. Il attendait, en toute naïveté, qu'on eût l'idée de venir acheter chez lui de belles choses. Ses catalogues sont là pour attester les dérisoires bénéfices qu'il en tirait. Aucuns frais n'étaient ménagés par lui pour ses recherches. Quant aux combinaisons financières qui lui avaient permis de s'établir, il les avait acceptées en si habile commerçant que voici ce qui lui arrivait : Les bailleurs de fonds, impatientés de voir réaliser aussi peu de bénéfices, exigeaient un remboursement complet, d'autant plus que la révolution de 1848 venait donner des inquiétudes pour le succès des affaires. Barye se trouvait dans l'impossibilité de payer. Avec la dernière rigueur, ses capitalistes le poursuivaient pour la somme de trente-six mille francs. Faute d'argent, ils étaient légalement autorisés à faire main basse sur tous ses modèles, et l'infortuné artiste se voyait, la cinquantaine passée, plus ruiné, plus dépourvu, plus désespéré qu'au début même de sa carrière.

Nous ne voudrions pas dire de quelles douleurs domestiques ces épreuves matérielles se compliquaient. Une des moindres était la perte d'une fille. Mais ici, la critique est tenue à des discrétions infinies. Il y a des choses qu'elle est forcée de savoir pour comprendre un caractère, et qu'elle doit se garder de divulguer pour satisfaire de simples curiosités. C'est la seule allusion que nous ferons dans le cours de cette étude aux chagrins privés qui abreuvèrent sans relâche ce grand artiste et cet esprit élevé. Nous avons voulu qu'elle fût une explication voilée, nécessaire pourtant, de la croissante amertume, de l'impénétrabilité systématique, de l'isolement volontaire, qui éloignèrent de lui les sympathies superficielles, mais qui sont plutôt pour nous des raisons de l'en aimer davantage.

Ce n'est que vers 1857 que Barye, parvenu enfin à une gloire indiscutée, et ayant rencontré sinon la fortune, du moins une plus grande aisance, acheva de se libérer vis-à-vis de ses créanciers, et put rentrer en possession de tous ses modèles. De quelles sourdes colères ne dut-il pas,

LA CHASSE A L'ÉLAN.

Pièce du surtout de table du duc d'Orléans, d'après le modèle appartenant à M. Diot.

pendant tout ce temps, se sentir gonflé ! Sans aucun des beaux scrupules qu'il apportait à la parfaite exécution de ses bronzes, ceux qui l'avaient réduit à ces extrémités n'avaient pas craint, pour en tirer le plus de parti possible, de les avilir par une grossière fabrication, au point d'altérer des modèles, de leur enlever ce précieux fini, cette sorte de délicatesse d'enveloppe qui existe aussi bien sur le métal dur que sur le plus fragile des objets d'art ou de nature. Imagine-t-on pour un artiste aussi difficilement satisfait de lui-même que l'était Barye, un pareil sujet d'indignation ? Mais dans la lutte entre ces contemplatifs, ces confiants, ces enfants grandis, qui chantent, dessinent ou sculptent, et ces véritables hommes qui tiennent les cordons de la bourse et les poids des balances de la justice, il n'y a pour les premiers qu'un parti à prendre : s'indigner, puis se soumettre. C'est ce que dut faire Barye.

Pour se consoler, les espoirs ne lui manquèrent pas; mais les espoirs seulement. Nous l'avons dit : il ne voulait point chercher les commandes officielles, mais il pensait qu'elles devaient venir le chercher elles-mêmes. C'est ce qui arriva, comme nous le voyons par un passage du Salon de 1837 de Gustave Planche. Nous avons déjà cité ce critique; nous le retrouverons encore, car c'est lui qui s'est montré le plus fidèle, le plus véhément et le plus éclairé des défenseurs du statuaire : « Le jury, écrivait-il, a refusé les groupes de M. Barye (les Chasses du Surtout du duc d'Orléans). Il n'a pas craint de déclarer que ces groupes n'étaient pas assez faits, que ce n'était pas de la sculpture, mais de l'orfèvrerie. » — Et le critique saisissait cet excellent prétexte pour taper ferme sur les porte-voix de l'Institut, qui ne savaient même pas distinguer la fonte au sable de la fonte à cire perdue. — « Ne faut-il pas voir plutôt, continuait-il, dans l'exclusion de M. Barye, le souvenir du pont de la Concorde, et du couronnement de l'Arc de l'Étoile ? M. Thiers, qui ne lésinait pas sur les promesses, a offert à M. Barye la décoration des quatre coins du pont de la Concorde. Or ces quatre coins avaient été partagés, sous la Restauration, entre les sculpteurs de la quatrième classe ; les musiciens, en excluant M. Barye, ont vengé leurs confrères... Tout cela est digne de colère et de pitié, et ce qui ajoute encore au scandale de cette exclusion, c'est que personne, en France, excepté M. Barye, ne sait modeler un cheval ou un lion... Le ministre de l'Intérieur pourrait seul réparer cette faute en confiant à M. Barye les travaux dont la seule promesse a motivé la décision du jury. »

Ces promesses avaient, en effet, libéralement été faites par M. Thiers, qui faisait, sans plus s'engager, acte d'habile courtisan. Sans doute le cœur de l'artiste dut battre bien fort, et son imagination s'enflammer à la pensée d'un travail aussi digne de lui. Sur cet admirable emplacement, un des plus vastes, des plus imposants du monde entier, dans un incomparable décor d'espace, pouvoir camper, frémissantes, majestueuses, terribles, de colossales figures de fauves ! Se mesurer avec les plus grands pétrisseurs de pierre ou de bronze de l'antiquité, et sans doute les vaincre dans cette lutte, puisqu'il les égalait avec des jeux d'ébauchoir de quelques pouces de dimension ! Quelle gloire ! Quelle matière digne du génie que l'on se sent dans la cervelle, de la passion que l'on se sent au cœur ! Ah ! oui, cela était digne, cela était beau. C'était un acte de justice, et pour la nation qui l'accomplissait, un paiement assuré en merveilles uniques. Aussi se garda-t-on de donner la moindre suite à ces promesses spontanées. Après avoir parlé, avec un enthousiasme bien politique et bien marseillais, de toute la place de la Concorde, le petit homme d'État avait peu à peu restreint la commande aux quatre piliers du pont ; puis déplaçant l'espérance, avait fait entrevoir le couronnement de l'Arc de triomphe ; puis ce n'était plus qu'un simple lion colossal ; puis enfin, plus rien du tout.

C'est ce qui fait qu'en 1852, pas loin de vingt ans après toutes ces promesses, le pauvre Gustave Planche, avec une constance digne d'un meilleur sort, pouvait écrire les lignes suivantes : « On parle du couronnement de l'Arc de l'Étoile, et le nom de M. Barye n'est même pas prononcé. De tous les sculpteurs vivants, c'est le seul, à coup sûr, qui puisse couronner dignement l'Arc de l'Étoile. Si l'on veut placer sur l'acrotère de ce monument une aigle colossale, n'est-ce pas M. Barye qui est désigné par son talent au choix de l'administration ? Si l'on veut une œuvre sérieuse, n'est-ce pas à lui qu'il faut s'adresser ? »

Il est dans la destinée de ce monument de donner lieu à d'importants projets, et suite à aucun. Récemment, n'avons-nous pas vu le puissant effort d'un des plus remarquables statuaires contemporains, dépensé en pure perte ! Le quadrige de M. Falguière, après avoir coûté autant d'argent que de fatigues, a dû s'en aller en lambeaux. Barye, moins heureux encore, n'eut même pas la satisfaction d'amour-propre que peut donner ce semblant d'exécution. En revanche, le projet qui avait été d'abord agité était encore bien plus considérable que celui dont nous parlons.

Conçu par Chenavard, il avait été sérieusement discuté dans le cabinet ministériel. Il est peut-être curieux de dire en quoi il consistait, pour montrer que les hommes politiques ne doutent de rien quand il s'agit de promettre.

Sur l'acrotère devait figurer Napoléon, traîné sur un char triomphal. Aux quatre coins, seraient érigées les statues équestres de ses frères et du prince Murat. La décoration devait être complétée, dans le bas, par les statues équestres des douze maréchaux de l'Empire, disposées autour du monument. On voit qu'il y avait de quoi occuper la vie d'un homme. Le projet fut examiné avec tant de bonne volonté, qu'il en resta du moins quelque chose : un mot comique de M. Thiers. Comme un conseilleur, intervenant dans la discussion, contestait le talent de Barye en matière de figures humaines, le ministre de l'Intérieur s'était écrié, avec son habituelle pétulance : « Eh bien, M. Barye fera les chevaux et un autre les cavaliers ! »

Un mot, c'est bien peu pour nous consoler des échecs que le pauvre artiste n'avait même pas volontairement encourus. Il fallut en rabattre du trop pompeux projet de Chenavard. On parla plus simplement d'une gigantesque figure d'aigle, qui serait censée s'abattre sur le glorieux portail de granit. Une maquette fut même faite par Barye. Elle disparut avec le projet. On peut supposer que l'idée a été utilisée pour la statuette de *l'Aigle, les ailes étendues sur un rocher*. De tant de déceptions a été fondu un bronze haut de vingt-cinq centimètres.

La révolution de 1848 ne causa donc à l'artiste que la perte d'avantages bien incertains. Elle lui procura, au contraire, une place. Ledru-Rollin le nomma conservateur de la galerie des plâtres, et directeur des travaux de moulage au Musée du Louvre. Si les événements avaient voulu que Barye conservât longtemps cette situation, il aurait pu sans doute y rendre de grands services. D'abord, ses études techniques, infiniment variées, étaient une garantie de travaux parfaits. Puis, la curiosité de son esprit et son goût des belles œuvres auraient peut-être contribué à nous donner un peu plus tôt ce musée des moulages, d'un si grand enseignement, que nous n'avons pu obtenir que dans ces dernières années, grâce aux efforts héroïques des Du Sommerard, des Geoffroy-Dechaume et des Antonin Proust.

Quand M. de Nieuwerkerque prit la direction des musées, la place donnée par Ledru-Rollin fut retirée à Barye La lutte était toujours

pénible, le public encore indifférent, et la fortune n'était pas venue, pas même l'aisance nécessaire pour faire face aux lourdes charges de famille.

L'artiste n'en continuait pas moins à travailler ; sa robuste résignation

LE CENTAURE ET LE LAPITHE.

Dessin de Lançon, d'après le groupe du musée du Puy.

le soutenait, et jamais son œuvre ne se ressentit des difficultés et des inquiétudes au milieu desquelles il se débattait. Barye, à proprement parler, était un stoïque. Il semble que le bronze, sa matière familière, lui ait communiqué son éclat sombre et sa froide résistance. Opposant aux malechances, aux critiques, aux dénis de justice, un front toujours

uni et toujours égal, ses amis ne l'ont jamais entendu proférer de plaintes ou faire des tirades contre la rigueur et la sottise des temps. Il travaillait, et la poursuite de sa pensée le faisait probablement vivre bien au-dessus de la vie. D'où ce mutisme profond et hautain qui n'appartenait qu'à lui seul. Il y a plus d'une manière d'être silencieux. Le silence de Barye avait de l'énergie.

Il ne reprit la parole qu'en reparaissant au Salon de 1850 : il exposa l'admirable groupe *le Centaure et le Lapithe*. Depuis de longues années cette œuvre était restée à l'atelier sans cesse remaniée, abandonnée des mois, puis utilement reprise, jamais assez parfaite au gré du sculpteur. *Le Centaure*, dont l'analyse trouvera sa place quand nous parlerons des figures de Barye, fut salué dès d'abord par toute la critique, comme un morceau comparable à ce que l'art antique avait produit de plus beau. Nous n'avons pas besoin de dire qu'il ne fut l'objet d'aucune distinction officielle.

Soyons justes : l'État voulut bien l'acheter. Mais ce fut pour l'envoyer au plus profond de la province, au musée du Puy. Ce fut encore pour Barye une amertume ; et il ne cacha pas, à de rares amis, le chagrin que lui causait un pareil enterrement pour une œuvre où il avait mis de si longues et si laborieuses méditations. Certes, si nous considérons, au hasard d'une simple promenade, certaines œuvres mesquines, baroques parfois, que le goût de l'État a placées dans nos jardins publics, on peut déplorer qu'il n'ait pas été plutôt fait choix de morceaux de la valeur du *Centaure*. Agrandi aux proportions de la nature, ce groupe splendide eût forcé le regard et commandé la méditation du passant le plus ignorant. Un peintre anglais, Herbert, n'a-t-il pas dit avec raison que si Barye était né de l'autre côté de la Manche, ses statues orneraient toutes les places de Londres ? On serait mal venu à répondre que *le Centaure et le Lapithe* est un groupe mythologique, au-dessus de la compréhension du public, et qui ne répond pas aux idées générales que la statuaire est appelée à vulgariser. D'abord, il n'y a pas de plus utile vulgarisation que celle des belles proportions, des lignes heureuses et hardies. Puis, les Tuileries, le Luxembourg, et les squares de toutes dimensions et dans tous les quartiers, regorgent précisément de plates et surannées mythologiades.

Soyez assurés que les âmes simples ne se trompent pas à la valeur des belles choses, et qu'entre cette lutte héroïque de l'homme contre le

monstre, et telle allégorie signée d'un académicien replongé dans l'oubli, l'admiration des plus obscurs passants n'hésiterait pas. En voulez-vous une preuve dans une expérience que vous êtes à même de faire tous les jours, ou, pour parler plus exactement, tous les dimanches? Quand il fait un gai soleil et qu'une foule de promeneurs remonte l'avenue des Champs-Élysées, approchez-vous un instant de l'Arc de triomphe, et vous verrez le spectacle que nous nous sommes amusé à observer bien des fois. Arrêtés, dans une extase naïve, au pied du groupe de Rude, des petits soldats de toutes armes regardent, stupéfaits, les fiers héros de pierre, et le grandiose battement d'ailes de cette *Marseillaise* qui les entraîne. De l'autre côté, Cortot a fait glacialement couronner Napoléon par une Gloire conçue dans toutes les règles. Le groupe n'obtient pas un seul regard, tandis que les petits pioupious ne peuvent s'arracher à leur contemplation. Si vous leur demandiez de formuler le sentiment qu'ils éprouvent, les pauvres garçons seraient bien embarrassés. Ils sentent que cela leur fait quelque chose, et cela est suffisant. Il n'y a pas une œuvre de Barye, qui, exécutée dans les proportions monumentales, pas une, qui ne puisse exciter de pareilles émotions. Et Barye le savait, et il avait dès lors quelque droit de se montrer mécontent de cette faveur mesquine : l'achat d'une œuvre de prédilection, pour quelque obscur musée départemental.

Au Salon de 1852, Barye exposa le *Jaguar dévorant un lièvre*, et ce groupe fut jugé au moins égal à ses aînés. L'artiste était arrivé à peu près au point culminant de cette autorité, de cette maîtrise imperturbable qui frappe d'étonnement quand on étudie son œuvre. Pas un effort qui ne soit décisif, pas une touche qui ne soit sûre, pas une expression qui ne donne le maximum de l'effet voulu. D'autres maîtres ont été de grands inquiets ; leur inspiration trahit des fièvres ; leurs productions sont inégales ; ils cherchent sans cesse, et cette recherche les épuise. Avec Barye, rien de semblable. Il n'est pas un artiste, de toute l'école française — pour n'aller pas chercher d'autres exemples, — qui donne à un pareil degré l'impression de force et de sûreté.

C'est que cet homme ruminait perpétuellement son œuvre. Il étudiait sans relâche, et cette étude l'absorbait tout entier. Nous nous le représentons dans des attitudes significatives.

A l'atelier, aux heures de loisir : il s'assied, pour se reposer quelques instants de la rude tâche accomplie ; il prend sur ses genoux un chat

familier, le caresse, lui palpe l'échine, lui étend les pattes, examine le mécanisme des griffes ; plonge son regard pénétrant dans la claire prunelle de l'animal. C'est alors qu'on peut vraiment appeler le domestique félin, un tigre de poche. Pour Barye, c'est bien un tigre en effet, et son esprit le grandit aux proportions des grands fauves. Ce sont les mêmes ressorts, les mêmes souplesses, les instincts et le tempérament identiques, devinés sous la douceur d'une bête asservie et qui n'est point féroce puisqu'on pourvoit à ses besoins.

Dans la rue : un calepin a la main, un mètre dans la poche ; l'un pour noter rapidement une idée, saisir le mouvement d'un cheval ou d'un chien ; l'autre pour mesurer les rapports entre les diverses parties de ces modèles inconscients. Visiteur assidu des marchés aux chevaux et aux chiens ; innombrables sujets toujours neufs.

En vacances, dans la forêt de Fontainebleau, un bloc d'aquarelliste ou une toile d'étude devant lui : il observe la forte silhouette des grands chênes, ou l'âpreté des roches. Et, son rêve perpétuel guidant sa main, voici qu'involontairement dans le paysage apparaît l'effrayante tache aune ou zébrée de quelque lion ou de quelque jaguar soudain remémoré.

Au Jardin des Plantes : pensif, assis sur quelque banc, à l'écart, il semble désintéressé de tout ce qui se passe autour de lui ; c'est à peine si l'on devine un léger et continu mouvement des mains, avec, de temps à autre, la tête levée, un regard jeté rapidement, puis de nouveau une absorption quasi sournoise ; on pourrait croire qu'il craint d'être épié et dérangé. Il pétrit un morceau de cire. Comme il est difficile de faire poser à l'atelier les grands lions et les ours massifs, l'artiste leur fait l'honneur de les portraiturer à domicile.

Le Jardin des Plantes, en effet, a toujours des attractions et des révélations pour le sculpteur, à l'âge même où il semble n'avoir plus rien à apprendre. Il ne se passe point de semaine où il ne vienne observer, modeler sur place, ou mesurer à l'amphithéâtre. Aussi, en 1854, les amis délicats qui obtinrent pour lui la place de professeur de dessin au Muséum lui durent-ils causer une grande joie. Les modestes appointements étaient un utile appoint pour la vie, mais, par-dessus tout, les facilités de travail étaient une inappréciable ressource pour l'art.

Plus que jamais, il assiste aux dissections ; quand un animal meurt, il a demandé qu'on le vienne chercher ; et c'est une série détaillée de men-

LION MARCHANT.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

surations, qui remplissent des portefeuilles entiers, avec leur allure de dessins géométriques. C'est qu'en effet le talent de Barye est peut-être contenu dans ceci, qui explique en même temps l'impeccable sûreté que nous avons signalée : de la géométrie pour squelette, avec de la passion pour enveloppe.

On voit combien cette existence est simple, cette carrière unie, et combien peu tout cela comporte de détails piquants. La biographie de Barye pourrait être faite en cent lignes, tant elle est peu féconde en incidents. L'homme n'eût-il pas été volontairement fermé, « boutonné », comme on dit familièrement, il faudrait quand même, pour donner à l'étude le corps nécessaire, chercher la plus grande part dans l'examen de l'œuvre. C'est la méthode que nous avons adoptée et nous croyons qu'elle fera mieux comprendre l'artiste. Nous avons présenté tout d'un trait ce que sa vie peut avoir de caractéristique. Nous serons maintenant à même de bien expliquer ses travaux, et de retrouver, jusque dans la pièce la plus petite, la forte empreinte de son caractère.

Nous sommes en 1855, et à cette date nous avons tous les éléments d'un portrait en pied, *ne varietur*.

Enfin les honneurs, ou du moins le strict minimum de ceux qu'on peut accorder à un homme de cette taille, sont venus le trouver, sans qu'il fît un pas vers eux. On lui décerne, à l'occasion de l'Exposition universelle, la grande médaille dans la section des bronzes d'art, et il est fait officier de la Légion d'honneur.

De grands travaux dignes de lui, il n'en a toujours pas ; et seuls, les deux lions des Tuileries et celui de la colonne de Juillet, peuvent apprendre son nom au grand public. C'est qu'il a la profonde aversion de l'intrigue et de la sollicitation. Une lettre à écrire le plonge dans des perplexités. On prétend même que, pour éviter de répondre, la plupart du temps il brûle sa correspondance non décachetée. Exagération fantaisiste de camarades, cela va sans dire, mais qui fait assez bien comprendre jusqu'à quel point est grande la réserve et absolu le retirement. Jamais il ne se décidera à faire une démarche, et on pourrait prendre sa modestie pour une réelle défiance de lui-même. Il vit à l'écart et il semble que ses modèles lui aient communiqué un peu de leur taciturnité auguste.

Il habite, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, une vieille maison

monumentale qui a bien le caractère sévère et muet qui convient. Lorsque l'on va le voir, il vous reçoit dans une pièce qui précède son atelier, mais on n'entre pas plus avant dans son logement que dans son intimité. Les superficiels ou les expansifs, et l'on sait qu'ils sont nombreux chez nous, seraient déroutés, et ne comprendraient point ce qu'a d'imposant cette dignité puissante. Pourtant quand on sait bien voir, de quelle lumière s'éclaire ce large front, que de choses disent ces lèvres fermées, serrées plutôt ! Comparez, avec le portrait gravé que nous donnons, ce curieux portrait écrit, de Théophile Silvestre : « Son maintien et ses gestes sont précis, corrects, tranquilles et dignes, et il ne s'y mêle rien de sec, de mou ni de pédantesque. Les yeux vigilants et fermes regardent toujours en face, franchement et profondément, sans provocation ni insolence. Le front se dépouille de sa chevelure courte et blanchissante ; le nez est légèrement retroussé ; les plans de la face, d'une carrure vigoureuse, sont reliés par un fin modelé... La mélancolie la plus opiniâtre et la fierté la plus concentrée s'échappent comme malgré lui du fond de ses pensées et se répandent sur son visage d'un teint clair et transparent. » Et le critique ajoute ce trait, qui est d'un psychologue : « Je crois que poussé à bout, il serait implacable et terrible, comme un homme sans peur et sans reproche qui sent toujours le droit de son côté. »

Oui, sans doute, on lit dans tous ces traits si pleins et si fermes les résolutions que rien ne saurait arrêter. Mais Barye n'a jamais été, à proprement parler, « poussé à bout ». Il a été tenu en éveil de souffrance par mille piètres tracasseries, mais rien qui puisse faire éclater les orageuses colères. On regrette presque l'absence, pour l'homme sans peur et sans reproche, d'occasions de se montrer implacable et terrible. Tout cela doit être refoulé, se dépenser en amertumes intérieures, une amertume qui abaisse obstinément les coins de la bouche, et qui, dans les moments de plus grande expansion, se traduit en traits d'une causticité spéciale.

Est-ce donc parce que cet homme juste déteste la lumière et la réclame, méprise le charlatanisme, qu'on remplit ses vœux en le laissant à l'écart ? Est-ce que l'on doit prendre pour un orgueil démesuré cette stricte conscience d'une valeur supérieure ? Est-ce que même, par moments, cette opiniâtre mélancolie ne peut faire place à quelque abandon un peu plus communicatif ?

Au contraire, ceux qui l'ont fréquenté conservent le souvenir d'amicales réunions où il se montrait, une fois mis en train, plein d'animation et de verve. Une verve pourtant qui gardait toujours quelque chose d'un peu sarcastique et de contenu. Par exemple dans des dîners d'artistes, où il fallait bien que toute froideur désarmât devant la bonne humeur exubérante, les discussions animées, l'énormité amusante des charges, des haines et des espérances. Entre autres un de ces dîners réunissait habituellement Barye, Français, Geoffroy Dechaume, le bon Corot, Lavieille, Daumier, et d'autres encore. Au dessert, je ne sais quelle folle idée poussant les convives, on avait pris l'habitude de défiler devant un grand diable de Jupiter du Vatican, que tous, réunis dans les mêmes antipathies, chargeaient de toutes les imprécations destinées à l'Institut. Chacun défilait à sa manière ; certains ne pouvaient étouffer leurs rires ; et une des curiosités attendues, c'était le tour de Barye. « Allons ! s'écriait gaiement Corot, il a été très digne ! »

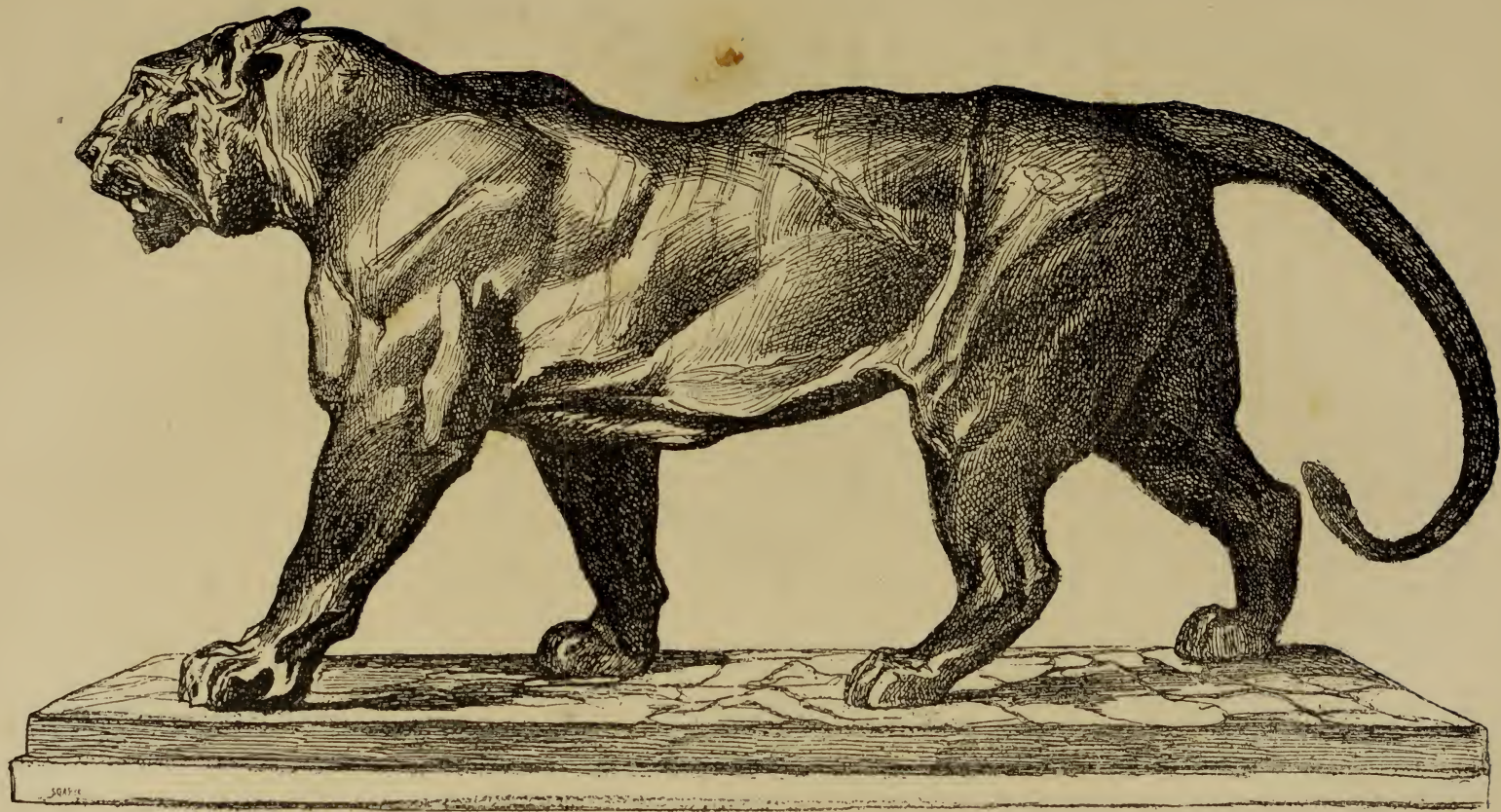
Ces lueurs étaient rares, d'ailleurs, et le plus souvent Barye vivait plongé dans son austérité préférée. Qui sait s'il ne trouvait pas, dans cette volontaire habitude de calme hauteur, une sorte de narcotique contre les espoirs déçus, les chagrins immérités ? Un homme ne peut avoir la mine riante quand il se raidit pour porter un fardeau. Or, le fardeau contre lequel Barye se raidissait toute sa vie était d'une triple nature : les difficultés de la vie, les soucis intérieurs et l'indifférence du public. Sans compter le poids le plus lourd : celui d'une pensée puissante sans cesse en travail.

De là le droit chèrement acquis de porter le front un peu plus haut que le reste des hommes et de communiquer un peu moins souvent avec les indifférents.

— C'est un Romain ! s'écriait un jour un de ses amis, frappé de sa marmoréenne majesté.

— C'est plus qu'un Romain, répliquait Chenavard : c'est un Carthaginois !

L'artiste avait d'ailleurs conscience de l'effet que pouvait parfois produire cette apparente froideur sur des interlocuteurs d'une nature différente de la sienne, et il en tentait alors une explication : « Que voulez-vous, disait-il avec franchise, les hommes peuvent par tempérament se diviser en deux catégories : les parleurs et les écouteurs ; les uns sont nécessaires aux autres ; pour moi, ma nature est d'être un écouteur. »



LIONNE MARCHANT.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

Ce dernier trait, qui a d'autant plus de valeur qu'il émane de Barye lui-même, c'est-à-dire d'un homme qui s'était de tout temps exercé à tout étudier, à tout connaître, y compris lui-même, nous servira à compléter sa physionomie. Nous y voyons un incessant besoin de renseignements, d'observations. C'est l'aliment essentiel de la pensée. Car autrement c'est une terrible faculté, qui s'use et se nourrit d'elle-même si on ne prend soin de la renouveler par de continuels matériaux. Par les oreilles autant que par les yeux, l'inspiration pénétrait dans l'esprit de Barye. Si son profond silence trouvait sa cause dans les épreuves que la vie ménage à tout homme et qu'elle prodigue surtout aux mieux doués, il trouvait aussi son encouragement dans les enseignements qui viennent à l'homme qui sait se taire. Ce n'était pas seulement pour mieux entendre sa pensée qu'il se taisait, c'était aussi pour pénétrer celle des autres.

Ainsi ont presque toujours fait les grands artistes ; ils ont pour la plupart le surnom de contemplateurs. Et il semble que l'on surprenne ainsi une recette sûre pour faire des chefs-d'œuvre : regarder toujours, écouter toujours, travailler toujours!

CHAPITRE III

Les grands animaux. — Esquisse d'une histoire de la sculpture animalière. — En quoi Barye diffère de ses devanciers. — Le *Tigre au crocodile*. — Le *Lion au serpent*. — Le *Lion au repos*. — Un mauvais procédé de l'État. — Le *Jaguar dévorant un lièvre*.

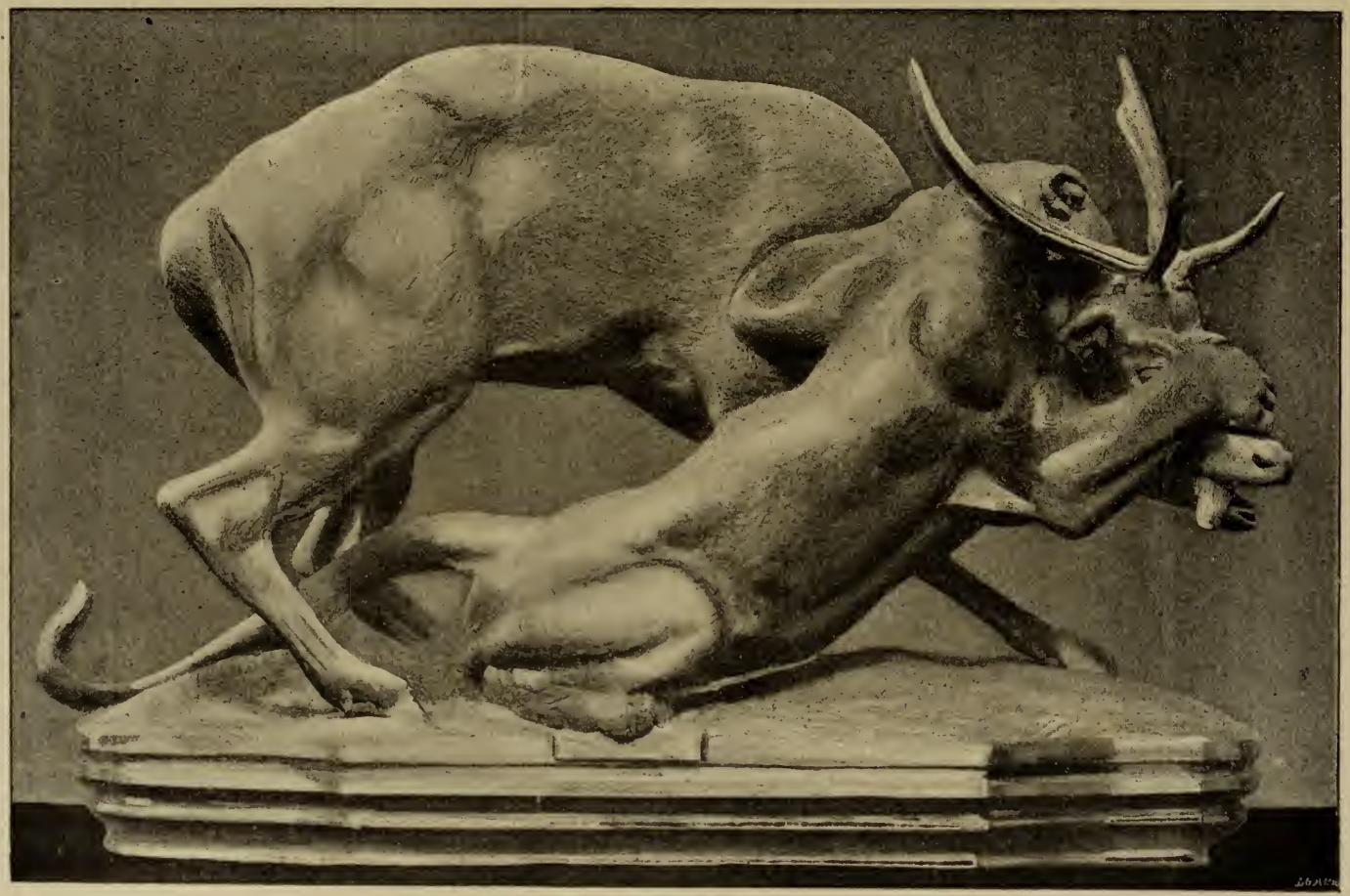
OURS DANS SON AUGE
d'après le modèle de M. Barbedienne.

Un philosophe plein de complaisance a baptisé un jour les animaux : les frères inférieurs de l'homme. Si nous sommes sincères, nous avouerons que cette infériorité n'est pas toujours éclatante. Ils ont le bonheur de ne pas connaître de douleur plus vive que la souffrance physique. On les plaint d'être privés du langage : ils ont pourtant leur langage à eux, et singulièrement expressif ; un langage qui ne sert pas, comme le nôtre, à déguiser la pensée. Nous concevons de l'orgueil parce que nous possédons la raison, dont nous faisons un si bel usage. Ils ont, eux, la suprême raison d'obéir à leur nature, et jamais leur nature ne leur donne une fausse indication. Leurs malheurs ne leur viennent pas, comme pour nous, d'eux-mêmes. Ils ont assez de qualités et des qualités assez perfectionnées pour que nous ne croyions pas nous décerner un mince éloge en nous attribuant « la force du lion, la prudence du serpent » ; un personnage dominateur est un aigle. Il y a même des hommes qui sont intérieurement flattés de se voir comparer à des singes pour la malice, à des renards pour la ruse, à des tigres même pour la férocité !

Que si nous laissons de côté ces considérations philosophiques pour aborder la simple question de beauté qui seule trouve place dans une étude d'art, nous ne nous lasserons pas d'en admirer de grandioses et d'infinies. Les grands animaux nous confondent de surprise par la souplesse et la force de leur allure, par la variété des attitudes, par l'imprévu des lignes et des mouvements, la rapidité de la course, tout cet incroyable caractère de puissance répandu dans tout leur être.

Aussi, de tout temps, l'homme a-t-il ressenti, en présence de l'animal, une émotion particulière, faite à la fois d'étonnement, d'inquiétude et de confuse sympathie. Aussitôt qu'il a tenté de bégayer un peu de ce sentiment du beau qui est le principe de l'art, un de ses premiers efforts a été la représentation de ses compagnons muets. Dans les couches antédiluviennes, on a retrouvé des fragments de bois de renne, sur lesquels un guerrier ou un cultivateur, dans les moments de loisir, avait grossièrement tracé, avec une pointe de silex, la figure d'un cheval ou d'un bœuf. Sans doute, il se faisait de son modèle une idée plus ou moins exacte, mais c'était, encore une fois, une émotion exprimée. De ce naïf point de départ aux images si parfaites pétries par Barye, l'art de l'*animalier* a passé par des phases différentes, correspondant aux divers états des sociétés. Certes l'histoire serait curieuse et suggestive, de la simple représentation artistique de l'animal à travers les âges. Nous ne croyons pas qu'elle ait été tentée ; en peu de lignes, nous en esquisserons une théorie toute personnelle qui pourra être développée plus tard.

Au commencement, c'est une simple curiosité qui se traduit par une image rudimentaire : telles les ciselures primitives dont nous parlions. Mais bientôt les religions s'organisent et se formulent. L'animal est associé, incorporé à la théodicée, il devient dieu lui-même ; c'est sous la figure d'animal que les divinités apparaissent aux hommes, symboles pour les fondateurs, réalités pour les foules. C'est alors que les temples sont peuplés de dieux à tête d'épervier, d'ibis ou de bœuf. Les sphinx, mystérieuses combinaisons du lion et de la vierge, enfin toutes ces créations troublantes, nous pénètrent encore, à la distance de milliers d'années, d'une inquiétude respectueuse. Alors l'artiste est simplement l'esclave de la tradition. Il répète, sans oser regarder la nature, des formes canonisées. La vérité est absente de ces images ; parfois même le caractère dominant de l'animal divinisé subsiste à peine, ou est étrangement altéré.



PANTHÈRE SAISISSANT UN CERF

d'après le modèle de M. Barbedienne.

Peu à peu, à la religion s'associe et se mêle la philosophie. On ne discute pas encore de façon décidée, mais on examine, on explique. On ose regarder ; c'est alors que l'art, conquérant sans cesse de nouvelles libertés, vient donner aux religions une jeunesse et un attrait nouveaux. L'animal cesse d'être dieu. Le véritable dieu c'est l'homme, et c'est sous figure humaine qu'on représente les divinités qu'il faut adorer. L'animal est relégué au rang d'esclave. Parfois d'adversaire, mais toujours finalement d'adversaire vaincu. Les lions eux-mêmes, les fiers lions trouvent pour les terrasser des Hercules. L'aigle est un escabeau pour Jupiter. A part de rares exceptions, comme Miron, qui trouve, devancier de Barye, un intérêt particulier à l'étude de l'animal pour lui-même, ces divinités déchues ne figurent plus dans l'art que comme des éléments secondaires et purement décoratifs.

Il s'est pourtant rencontré, dans l'antiquité, une étonnante exception. Les Assyriens nous ont laissé quelques sculptures d'animaux, les plus frappantes, les plus intenses de caractère qu'il ait été donné de voir : le *Lion blessé* du Louvre, par exemple, ou la *Lionne blessée* de Koyoundjik, qui est au *British Museum*. On pourrait citer encore d'autres admirables spécimens d'animaux assyriens ; mais ceux-là sont si dramatiques, de proportions si belles, d'un mouvement si effrayant, qu'on ne peut s'empêcher de les étudier sans cesse. La lionne de Koyoundjik est si navrante avec sa pauvre échine brisée, les flèches qui la pénètrent de toutes parts, l'arrière-train rampant et déjà mort, les pattes de devant essayant encore de marcher, le plaintif rugissement qu'on entend sortir de la gueule froncée par la douleur. Le petit lion de bronze du Louvre est peut-être plus poignant encore. La précision anatomique est si grande, si sommaire que soit le procédé ; cet énorme vomissement de sang, cette tête puissante soudain vieillie par la souffrance, racontent si éloquemment une force colossale brusquement anéantie, qu'on ne s'explique pas comment des artistes aussi inexpérimentés, aussi embarrassés pour tout autre chose, ont pu atteindre un pareil degré de vérité et de vie. On ne se l'expliquerait pas du moins, si on ne se disait pas qu'ils n'ont eu qu'à être sincères. C'est la seule sincérité qui a fait d'eux des devanciers.

Cette exception notée, les trois grandes phases de l'iconographie animale sont les suivantes : l'animal dieu, dans l'âge des religions ; l'animal esclave, dans l'âge des philosophies ; l'animal document, dans l'âge des sciences, qui est le nôtre. Il faut cependant noter une phase

intermédiaire entre les deux dernières. Après l'antiquité, le Moyen-Age s'est également servi de l'animal dans l'art, mais à un point de vue différent, assez complexe. Il l'a déformé à plaisir, au gré de la plus multiple fantaisie. Il ne l'a point étudié ; il s'est contenté de le voir avec l'imagination, le rendant invraisemblable et fantastique. Un but apparent, l'arrangement décoratif; un but caché, l'enseignement par la laideur : l'animal représente le péché sous ses innombrables aspects. Il importe alors de le rendre hideux, grotesque, terrifiant. Nous avons alors une combinaison étrange de l'animal divinité et de l'animal esclave : l'animal symbole. Il est bien divinité, mais divinité méchante ; Satan revêtant les formes les plus repoussantes; esclave révolté, qui mord et qui bave, mais qu'on écrase.

Les temps qui suivirent le Moyen-Age tentèrent bien de revenir à l'étude de la nature, mais avec les souvenirs de l'antiquité toujours présents devant les yeux. Aussi la Renaissance, tout en produisant de remarquables figures d'animaux, n'a-t-elle pas attaché au sujet une importance exclusive.

Il a donc appartenu en propre à notre temps, si épris de découvertes, de recherches exactes, de vérités tangibles, de ne plus faire d'une *personne* aussi originale, aussi autonome, un perpétuel et parfois invraisemblable accompagnement des actions humaines, mais bien de tout connaitre de ces modèles, de retracer leur vie, de pénétrer leurs passions, de leur donner, en un mot, un dossier complet et saisissant. Et c'est un artiste de génie qui s'est chargé de cette besogne.

Ici encore il faut prévenir tout malentendu. Certes, les animaux de Barye constituent un magnifique ensemble documentaire. Mais Barye n'est pas un pur *naturaliste.* On est revenu, à l'heure présente, des exagérations d'une école qui n'a duré qu'un temps, et qui s'est chargée elle-même de nier les théories qu'elle avait bruyamment défendues. Toute œuvre d'art qui ne s'appuie pas sur la vérité n'est pas viable, mais si elle ne s'appuie que sur la vérité elle est incomplète. Il y a donc dans l'œuvre de Barye un document nouveau, que seul l'art assyrien avait fait entrevoir. Mais il y a encore quelque chose de plus, et c'est cet élément que nous essaierons de dégager. Nous ne nous servirons pas d'autres exemples, pour cette recherche, que des figures d'animaux de grande dimension. Une fois que nous tiendrons cette sorte d'esthétique générale, l'innombrable armée des petits bronzes s'animera pour nous, et l'œuvre entier n'aura plus pour nous d'obscurités.

La première œuvre décisive fut le *Tigre dévorant un crocodile*, du Salon de 1831. Un exemple curieux d'intelligence, de bonne volonté et en même temps d'hésitation, fut donné par le critique du *Journal des Débats*, M. Delécluze : « Cette singulière composition, écrivait-il, est de M. Barye, qui a fait aussi le modèle de *Saint Sébastien*, fort remarquable par le naturel de son attitude et la vérité des détails. Cependant, le tigre qui tient le crocodile étreint dans ses pattes et le reptile que la douleur fait se retourner sur lui-même, forment un groupe si vrai et si effrayant tout à la fois, que du moment que l'attention s'est portée dessus, on ne saurait s'en distraire. *Quoique les êtres représentés dans ce morceau de sculpture semblent en rendre le genre moins élevé*, moins important, cependant la vie est rendue avec tant de force et de passion dans ces deux animaux, que nous n'hésitons pas à regarder le groupe qu'ils forment comme l'œuvre de sculpture la plus forte et la meilleure du Salon. »

Nous avons souligné quelques mots à dessein. On ne comprenait pas encore très bien, à ce moment, ce que les grands artistes de tous les temps ont cependant prouvé avec tant de clarté et de force ; qu'il n'y a pas en art de genres plus ou moins élevés. Voilà donc un critique qui sentait vivement tout ce que la tentative de Barye avait de révélateur, puisque ses yeux ne pouvaient pas se détacher du groupe une fois vu. Mais il se croyait obligé, pour le lecteur, et par acquit de conscience, de faire une réserve sur le choix du sujet.

Une autre critique, de beaucoup plus précise, et qui ne fut pas perdue pour Barye, était formulée par Gustave Planche : « *Un tigre dévorant un crocodile* se distingue surtout par une grande vérité d'attitude, par une grande finesse de modelé. Je suis fâché que l'auteur ait choisi les proportions d'une demi-nature.... Il y a de la rage dans le tigre qui dévore, et de la souffrance dans le crocodile qui se tord sous les dents. *Je reprocherai à M. Barye d'étouffer la vie de ses animaux sous une multitude de détails reproduits trop petitement.* J'aimerais cent fois mieux que les détails fussent moins nombreux mais plus fortement accusés : la complication de l'étude et de l'exécution donne à l'œuvre un caractère inévitable de sécheresse et de dureté. Ici, il y a excès de conscience, une patience dépensée à profusion ; c'est un défaut facile à corriger. Moins littéralement exacte, la sculpture de M. Barye serait plus grande et plus belle ; elle serait moins réelle, mais plus vraie ; elle gagnerait en élévation

LE LION DE LA COLONNE DE JUILLET.

ce qu'elle perdrait en fidélité puérile. Toutefois, malgré ces critiques, le groupe de M. Barye est admirable.... Il a bien fait de suivre son goût et de s'isoler ainsi de toute imitation. Qu'il essaie et il le pourra sans peine, de substituer, à son exactitude un peu hollandaise, plus de largeur et plus de hardiesse. »

Ici, la critique, encor qu'un peu appuyée, était assez juste, et nous verrons plus tard Barye, comme tous les artistes sûrs d'eux, arriver aux grandes simplifications, qui donnent en effet tant de force à une œuvre. Certains détails du *Tigre au crocodile* rappelaient un peu le ciseleur. Dans la plinthe, notamment, le sculpteur s'était complu à combiner mille petits ornements d'un trop grand fini : feuilles, serpents, insectes, coquillages. Cela était significatif. D'ailleurs l'œuvre avait, à tout prendre, un singulier caractère de passion, qui devait, malgré sa sobriété, faire paraître bien froids tous les morceaux secs et conventionnels qui l'entouraient. Et c'est pour cela que les critiques sincères subissaient, sans pouvoir la formuler encore bien nettement, cette impression neuve ; de même qu'à la section de peinture, ils étaient entraînés, bon gré, mal gré, par la brûlante éloquence de *la Barricade*, que Delacroix exposait la même année.

Admettons donc, ce qui n'est pas rigoureusement exact, que la trop grande préoccupation du détail nuisît à la vie de ce groupe. Il n'en était pas moins un peu plus que la vie pour l'art de la sculpture ; il était la résurrection. Pour l'étude des grands mouvements et des passions dramatiques, Barye donnait la main à Puget, et reprenait directement la sculpture où il l'avait laissée. Quant au choix du sujet, on ne voyait pas quelle profonde pensée philosophique il exprimait ; on ne voulait pas aller plus loin que la bête et ce n'était pas assez.

Un troisième écrivain nous aidera peut-être à comprendre. « Quelle énergie, quelle férocité et quel frisson de convoitise satisfaite sur cette échine crispée, courbée en arc, dans ces pattes aux coudes ressortis, dans ces hanches saillantes, dans ces flancs pantelants, dans cette queue convulsive, et comme le pauvre monstre écaillé se tord piteusement et douloureusement sous cette étreinte inéluctable, entre ces griffes aussi aiguës que des poignards ! Jamais les luttes de la nature et les fatalités de la destruction ne furent rendues d'une manière plus profonde et plus puissante ! »[1]

1. Théophile Gautier : *l'Illustration*, année 1866, article sur Barye.

Nous passerons sur ce qu'a de romantique le luxe des adjectifs dans la première partie de la description. Mais Théophile Gautier dit dans une phrase tout ce que les autres n'ont pas su exprimer en des pages entières, peut-être même ce qu'ils n'ont pas deviné. Ils n'ont vu le groupe qu'avec des yeux de critiques, et ils n'ont noté sur leur calepin que l'effet des lignes, les détails de l'exécution. Eh bien, ce qu'il y avait précisément d'important à dire, c'est ce que dit Gautier : c'est qu'on peut retracer autrement qu'avec des personnages empruntés aux traditions, aux histoires ou aux mythologies, ces fatalités naturelles, cette lutte pour la vie, cette incessante destruction qui perpétuellement fait, défait et refait le monde. C'est que l'on trouve dans la nature elle-même tous les éléments nécessaires pour donner la formule pittoresque de ses grandes lois.

Certainement, personne avant Barye n'aurait songé à montrer, du *Struggle for life*, une représentation aussi dramatique, aussi saisissante. Mais la surprise allait être encore plus grande en 1833, avec le *Lion au serpent*. Car cette fois le statuaire, se mesurant plus directement encore avec la vie, donnait à son œuvre les proportions mêmes de la nature.

Dans l'étude que nous venons de citer, Théophile Gautier, parlant du *Lion au serpent*, dit plaisamment que les vieux lions poncifs, répandus dans les jardins publics, faillirent à sa vue laisser échapper la boule qui leur sert de contenance. Et le maître écrivain fait de ces bêtes serviles, conception d'académies décrépites, une description bien amusante : « Ils ont des perruques de marbre à la Louis XIV, de celles qu'on appelait in-folio, dont les boucles, correctement frisées, leur descendent jusqu'à l'échine. Leurs faces débonnaires, aux traits presque humains, ressemblent à des masques de pères nobles dans la vieille comédie ; leur corps flasque, arrondi, sans os, sans nerfs, et comme bourré de son, n'a ni souplesse, ni vigueur, et leur patte soulevée s'appuie sur une boule : geste peu léonin, il faut l'avouer. »

La patte sur une boule ! Conçoit-on suffisamment ce que cette idée a de grotesque, ce qu'elle a d'humiliant non pas pour le lion superbe, inconscient de nos présomptions, mais pour l'homme qui avait l'audace de la réaliser ? Il y a comme cela des gens qui, devant les plus austères, les plus imposantes beautés de la nature, sont incapables de communication. Si le malheur veut qu'ils aient pris pour métier la peinture ou la sculpture, de préférence à tant d'autres qui seraient plus à leur portée, c'est avec une véritable fureur qu'ils feront sentir, dans leurs œuvres,

leur manque d'émotion. Ils se garderont bien de se sauver par un peu de sincérité, par la simple et plate exactitude : au contraire, ils auront d'extraordinaires manies d'arrangement. La nature est par eux reçue à correction ; lorsqu'ils font œuvre d'imagination pure, leur caprice enfante les contresens les plus réjouissants. Certes, ils ont appris aujourd'hui qu'il est ridicule de représenter un lion avec une boule sous la griffe en manière de joujou. Mais soyez certains qu'ils sont en train d'inventer autre chose qui dépasse même cela en drôlerie. Nous sommes si tolérants que ces choses ne nous choquent point et passent dans l'ensemble de l'énorme production annuelle.

Et notre indifférence va si loin que les fauves comiques, raillés par Gautier, sont encore en possession de leur piédestal pour de longues années. Vous les pouvez voir en vous promenant, devant le palais de l'Institut ou aux Tuileries, leur sourire bonasse a pris des airs narquois, et ils ont maintenant l'air de se soucier fort peu du terrible voisinage du *Lion au serpent.*

Celui-ci, vous le découvrirez avec un peu de persévérance, solitaire sur la terrasse la moins fréquentée, comme si on avait voulu qu'il ne fût visité que par les initiés. De plus, on lui a conservé une exposition si défectueuse, que, la plupart du temps, il ne peut être vu qu'à contre-jour ou, de l'autre côté, avec un recul insuffisant. Les dimensions du piédestal sont si mal calculées que le regard plonge directement sous le ventre de l'animal et qu'il faut un effort pour bien saisir le mouvement, l'effrayant naturel de la pose. C'est ainsi que la négligence administrative a relégué, dans une place indigne de lui, un des chefs-d'œuvre non-seulement de la sculpture contemporaine, mais encore de l'art de tous les temps.

Malgré toutes ces conditions défectueuses, au premier examen, le drame s'empare puissamment de l'esprit. Il est rendu d'une manière à la fois si sobre, si claire et si énergique, l'instinctif mouvement de dégoût et de colère qui secoue dans un terrible frisson toute la bête exaspérée ! Toute la force de ce corps semble s'être portée dans la partie antérieure, pour mieux écraser le hideux ennemi. Aussi la tête et les épaules énormes, la crinière hérissée, vous étonnent-elles par leur masse, tandis que dans le dos qui se bombe on sent un souffle haletant qui soulève les côtes et fait onduler les vertèbres. Il sort, ce souffle, enfiévré et brûlant, de la gueule ouverte, aux crocs menaçants. Les naseaux sont horriblement contractés et froncés ; les petits yeux, malgré le ton mat du

ÉLAN SURPRIS PAR UN LYNX.
Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

bronze, semblent étincelants, plus brillants que les parties environnantes : ils jettent de véritables éclairs. On ne voit pas seulement cette formidable fureur ; on l'entend ! De cette gueule enflammée et de ce mufle grimaçant s'échappe une sorte de « renâclement » continu, qui affecte les yeux d'une manière si vive, presque si insupportable, que les oreilles sont certainement sollicitées aussi, et doivent prêter une partie de leur force nerveuse.

Il n'y a aucune exagération dans cette analyse de la sensation produite par une œuvre d'art. Quand elle est venue d'un pareil jet, quand l'artiste l'a pensée, pétrie, parlée, quand tous ses sens ont concouru à son achèvement, comment ne répercuterait-elle pas à jamais sur le spectateur, à travers la rigidité de la matière, tout ce que l'auteur y a mis de mouvement et de sincérité? Barye, quand il sculptait son lion, l'entendait grogner ; il le sentait palpiter et gonfler ses flancs, cela est certain ! Sans cela, il n'aurait pas pu lui communiquer cette passion, lui incorporer ce rythme visible. Oui, dans toutes les grandes œuvres, dans toutes celles qui sont durables, tout notre être est intéressé. Nous entendons positivement le chant pur et gracieux que psalmodient les enfants dans les bas-reliefs célèbres de Luca della Robbia. Une humble nature morte de Chardin humecte notre palais ; cela n'a point goût de peinture. Dans le *Naufrage de la Méduse*, nos oreilles sont douloureusement effrayées par les lambeaux de cris d'appel qui nous parviennent, entrecoupés par le mugissement des vents et de la mer. Prenez tous les temps, prenez tous les maîtres, et leurs œuvres, pour peu que vous les sentiez vivement et avec sincérité, vous apparaîtront avec cette triple qualité : la forme solide, qui est l'apparence immuable et tangible que l'artiste leur a donnée, et, d'autre part, le mouvement et la sonorité, qui sont des réalités invisibles, augmentant d'intensité en raison directe de votre personnelle émotion.

C'est une émotion de ce genre qui s'empara du public en 1833. Le public ne raisonne pas ; il ressent. Peut-être, dans certains cas, une série d'œuvres raffinées lui échappe ; mais il se trompe rarement aux choses puissantes et élevées, quand elles sont simplement conçues et largement exécutées. Le lion de Barye, possédant au plus haut degré ces qualités primordiales, fut défendu par le public lui-même contre les coteries trop savantes, et par suite trop bornées. « Le *Lion* exposé en 1833, dit Gustave Planche, excita un cri général d'étonnement parmi les partisans

de la sculpture académique. Bientôt l'étonnement fit place à la colère, car le public, en dépit des remontrances que lui adressaient les professeurs et tous ceux qui juraient d'après leurs maximes, s'obstinait à louer Barye comme un artiste aussi heureux qu'habile. »

Lorsque le groupe revint au Salon de 1836 sous la forme définitive de bronze *à cire perdue*, le même salonnier fit ces justes observations : « Nous avons enfin cette année le beau *Lion* de M. Barye. Le modèle exposé il y a trois ans a été parfaitement réussi par Honoré[1]. Le praticien le plus habile n'aurait pas sans doute traduit aussi fidèlement la pensée de l'artiste ; c'est pourquoi nous nous félicitons que cet ouvrage n'ait pas été exécuté en marbre. Il y a, dans la manière de M. Barye, une réalité de détails qui dérouterait les habitudes du ciseau, et lorsqu'elle prend la place de la cire, lorsque la cire elle-même a été retouchée par le statuaire, l'œuvre définitive conserve tout le charme de la glaise et semble sortir des mains de l'auteur. Il ne serait pas difficile à M. Barye de former des élèves qui, sous sa direction, tailleraient le marbre en vue de la réalité, et substitueraient aux masses convenues les détails de la nature. Mais, pour arriver à ce résultat, il faudrait des occasions nombreuses, et jusqu'ici les occasions ont manqué. En attendant qu'il plaise à l'intendant de la liste civile de fermer les Tuileries aux lions d'ornement, c'est-à-dire aux lions insensibles de M. Plantard, qui sont des lions de carnaval, M. Barye fera bien de préférer le fondeur au praticien. »

Planche nous met de nouveau, sans bien la formuler lui-même, sur la voie d'une autre observation importante. Sans aucun doute, le bronze est la véritable matière qui convient à Barye. Le marbre a des délicatesses, des transparences exquises qui seraient perdues. Il ne se prête pas aussi bien aux recherches de *couleur*, car la couleur est bien une des plus grandes préoccupations et une des plus saillantes qualités du maître. Dans le marbre, la lumière se trouve diffuse, absorbée, et en quelque sorte tamisée. Le bronze, au contraire, permet les plus violentes oppositions, tantôt accrochant les rayons, et les émiettant, tantôt les réfléchissant sur une surface polie, tantôt leur demeurant inaccessible grâce aux plus sombres rugosités. Le travail du fondeur et du ciseleur peut rapprocher et combiner tous les extrêmes : extrême poli, extrême rudesse. Voyez, par exemple, dans le groupe que nous

1. Honoré Gonon et ses fils.

étudions, quelle différence de contexture présentent le pelage obscur et hérissé du lion, et le corps uni et visqueux du serpent. Ce serpent, dont nous n'avons pas encore parlé, joue pourtant dans le dialogue un bien curieux rôle. Toute sa longue enveloppe s'enroule, s'enfle et se tortille dans une impuissance révoltée. Il redresse sa petite tête plate, darde sa langue qui siffle. Et si nous comprenons aussitôt la nausée du lion, c'est que le bronze, souple et poli, donne au monstre une apparence réellement flasque et gluante.

Ainsi, dans cette œuvre capitale, tout concourait, jusqu'aux moindres détails matériels, à rendre la profonde pensée de l'artiste. Après le *Tigre au crocodile*, cette symbolisation des luttes acharnées pour la vie, des destructions faméliques nécessaires à l'équilibre du monde animé, le *Lion au serpent* était venu raconter les antagonismes de nature, les instinctifs éloignements des races entre elles. Dans le premier, il y avait toute la poésie sanglante de la faim; dans le second, toute la passion théâtrale de la haine. Pour être jouées par des animaux, ces deux scènes n'offraient pas un sens moins philosophique et une leçon moins grave que si le sculpteur avait choisi des personnages humains.

Barye allait, quelques années après (1847), tenter un effort plus hardi encore. Avec le *Lion au repos,* il nous donnait, sans recourir à un drame quelconque, sans appeler à son aide le moindre repoussoir, l'idée de l'éternelle force et de l'éternelle majesté de la nature. Cette fois, il semblait tout d'abord que l'artiste eût tenu compte des légitimes observations de la critique, car cette œuvre nouvelle montrait l'abandon résolu des détails trop minutieux. Il n'était plus procédé que par grandes lignes, par plans vigoureux et sommaires, et l'œuvre y gagnait en solidité, en logique et en caractère. L'œil, n'ayant plus de distraction possible, saisissait d'un seul coup la puissante tranquillité, la fierté auguste de cette silhouette. Que dire, et à quoi bon les descriptions en pareil cas? C'est un lion assis, conscient de sa puissance, depuis ses pattes solidement arcboutées jusqu'à sa tête levée et penchée de côté. Est-ce qu'il méprise? Est-ce qu'il commande? Est-ce qu'il veille? Il fait tout cela. Pour le moment, il se repose et dédaigne, si prompte que soit sa vigilance, si soudaine que puisse se manifester, en cas d'attaque, la détente des muscles, des griffes et des mâchoires. C'est parce que l'on devine toute cette vigueur sous tout ce calme, que l'on ne peut rien imaginer qui condense en une image plus frappante l'idée de la force sûre d'elle-même.

TAUREAU TERRASSÉ PAR UN OURS.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

De tous les animaux, c'est le lion qui donne cette impression au plus haut point. En même temps, son allure est si imposante, si réglée, qu'il inspire aussi l'idée de loyauté et de justice. Voyez, de tous les vaincus, de tous les misérables captifs que notre ruse fait tomber en notre pouvoir pour servir à l'amusement ou à des satisfactions de vanité, il est le seul dont on n'ose pas rire, ou qui ne cause pas une aversion. Le tigre lui-même, avec la beauté incomparable de sa robe veloutée, la souplesse infinie de ses ondulations cadencées, a un regard tellement cruel, une gueule si sensuelle, des babines si avides de sang, que l'on ne peut le considérer longtemps sans une antipathie pleine d'effroi. Dans la masse énorme de l'éléphant, il y a une difformité, un contraste démesuré entre la lourdeur de tout le corps et l'habileté de la seule trompe, délicate et exercée comme la main d'une vieille fille. L'intelligence est si attentive aux petites choses, que nous considérons ce colosse comme un gros camarade. Mais le lion, nous le sentons au-dessus de nous; nous lui avons fait la politesse de le nommer le roi des animaux et on dirait qu'il s'en doute fort bien. Il n'est pas, dans la ménagerie d'un dompteur de dernier ordre, un lion, le plus vieux, le plus asservi, le plus abruti, qui n'ait à chaque instant dans l'œil des réveils de majesté, et son ennui résigné est plus imposant que la plus bouillante colère de son maître.

Quand il marche, de long en large, avec ce roulement des épaules qui décèle une si indémollissable ossature, des muscles si contractiles, des tendons si trempés, quelle sentinelle on rêve! Aussi l'a-t-on employé à garder les monuments qui commémorent ou conservent la notion de justice. Barye nous a donné un de ces formidables gardiens dans le bas-relief de la colonne de Juillet. On en voit ici la reproduction, et il serait inutile d'en donner un bien long commentaire, d'autant plus que, si beau qu'il soit, si noble que soit son port de tête, si accentué que soit le mouvement rythmique de sa marche, nous gardons pour le *Lion au repos* une admiration plus grande.

Du moins il n'a pas, ce lion de Juillet, subi l'humiliation que l'on a infligée à notre lion assis! Voici, pour l'édification de ceux qui admirent de confiance les « deux lions de Barye » au guichet du pavillon de Flore, ce qu'il en est de cet incroyable trait de goût administratif: On résolut de demander à Barye un *pendant* à son *Lion assis*, ce qui était déjà méconnaître grossièrement la beauté de l'œuvre. — Un morceau de cette envergure est-il destiné à faire une borne? — Puis, comme le

sculpteur, répugnant à diminuer par cette répétition le caractère de son travail, demandait un prix élevé de la commande, dans l'espoir qu'on y renoncerait, l'administration des Beaux-Arts passa outre. On fit faire du lion un *retournage* à la mécanique : le produit ainsi obtenu regardait à droite, tandis que l'original regardait à gauche. Cela fut économique et criminel. Barye fut cruellement froissé. Mais comment résister? Un sculpteur a des ménagements à garder avec l'État, si indépendant qu'il soit. Il fallut se résigner, et voilà comment, au lieu de cette grandiose figure que l'on devrait mettre à une place d'honneur dans un des plus beaux endroits de la ville, nous avons un simple portier, flanqué d'un Sosie imposé. Pour achever l'indignité du traitement, l'architecte impérial fit placer les lions sur des piliers assez élevés pour que le coup d'œil pût se combiner avec les lignes gracieuses des guérites du factionnaire. Il n'est pas de chef-d'œuvre qui puisse résister à de pareils procédés. Il faut espérer que l'on se montrera plus soucieux, quand Barye sera enfin apprécié chez nous à sa juste valeur, de la destinée du *Lion au repos*. Qu'on le relève de cette indigne garde. Que l'on détruise son illogique pendant, au mouvement non voulu, à la fonte fruste et grossière! Qu'on en fasse ce qu'on voudra, des gros sous, des cloches ou des chaudrons; qu'il disparaisse, pour l'amour de Barye et pour l'amour de l'art français!

Mais que le vandalisme officiel ne nous fasse pas perdre de vue la démonstration que nous avons tentée. Nous avons déjà examiné trois des plus importantes œuvres de Barye, parmi celles qui affectent de grandes dimensions. Nous avons également indiqué leurs caractères bien distincts. Nous en voulons prendre encore une, que nous classerons parmi les grandes, bien qu'elle n'ait, comme le *Tigre au crocodile*, que les proportions d'une demi-nature. C'est encore, relativement aux petits bronzes que nous étudierons dans le chapitre suivant, ce que l'on doit appeler une grande figure, et c'est à coup sûr une des plus justement célèbres : nous voulons parler du *Jaguar dévorant un lièvre*.

Il serait au moins téméraire d'en risquer un commentaire descriptif, quand un maître comme M. Edmond de Goncourt s'est mesuré avec l'œuvre de Barye. Aussi nous bornerons-nous à citer le morceau qui est d'une forme superbe, en même temps que d'une rare exactitude :

« Le jaguar, le poitrail sorti de terre, est accroupi sur ses pattes de derrière, le ventre entré dans le sol. Arcbouté sur sa patte gauche, dont

la large tête de l'humérus fait saillie au-dessus de la ligne serpentante et effacée et retractée de tout le corps, il fouille d'un mufle à l'aplatissement presque vipérin, les entrailles d'un lièvre, il fouille, le cou tout sillonné d'énormes gonflements. Le rampement famélique, l'avalement de la croupe mamelonnée de puissantes contractions nerveuses, le repliement des deux pattes de derrière rassemblées, écrasées sous la bête, la tranquillité du dos où la peau un peu relâchée se plisse sur les côtés, le dénouement de la queue où persiste dans la torsion du bout comme un reste de force colère, les terribles froncements de la face, l'ampleur des mâchoires en joie, le rabattement des petites oreilles tressautantes, le travail de la robe, travail sans relief, travail de rayures couchées dans le sens du poil, le grand dessin des raccourcis, la savante opposition des parties de musculatures au repos qu'on dirait somnolentes, et des parties de musculatures en action, comme inquiètes et encore éveillées : tout ce surprenant mélange de détente et de ramassement de vigueur animale, font de ce bronze une de ces imitations de la nature vivante, au delà de laquelle la sculpture ne peut aller. Oui, en vérité, ce *Jaguar dévorant un lièvre* est la parfaite représentation, chez les grands félins, de la succion jouisseuse, de la volupté gourmande du sang[1]. »

Le *Jaguar dévorant un lièvre* est donc une nouvelle affirmation, sous une forme plus fouillée peut-être, avec un thème plus émouvant encore que dans le *Tigre au crocodile*, de la même idée de féroce destruction. Il y a plus de sang, dans celle-ci ; le drame dans l'autre est plus bizarre et plus fantastique.

Ce ne sont que des nuances pittoresques, des différences qui jettent justement la variété dans l'ensemble d'une œuvre. Mais depuis le tigre de 1831, jusqu'au jaguar de 1850, en passant par les lions de 1833 et de 1837, nous assistons à l'évolution d'une pensée unique, maîtresse d'elle-même, à la marche ascendante d'un talent souverainement sûr et éloquent. C'est surtout une manifestation d'art comme les siècles passés en ont rarement présenté, et jamais d'une manière si éclatante. Nous avions çà et là de superbes pièces isolées; mais ici, nous nous trouvons en présence d'un ensemble considérable, où la cohésion se maintient parfaite, le souffle toujours égal à lui-même. Sans doute, d'autres artistes se sont aussi exercés à retracer la physionomie des fauves caprices de la création.

1. Edmond de Goncourt, préface du catalogue de la vente Sichel, 27 février 1886, Imprimerie de *l'Art*.

Il suffirait de rappeler les admirables dessins de Rembrandt qui, en quatre coups de plume et une teinte de lavis, couchent sur le papier de grands lions rêveurs, ou à l'affût, prêts à s'élancer. On ne pourrait non

TAUREAU CABRÉ ATTAQUÉ PAR UN TIGRE.

plus éviter le souvenir des études où Delacroix a fait passer toute la fièvre de son imagination, toute son intelligence du mouvement : dans telle aquarelle s'ouvre la gueule d'un tigre ou d'une lionne en un bâillement impatienté qui donne le frisson; telle lithographie de lion dévorant un cheval peut se comparer comme intérêt dramatique et comme richesse de coloris à une pièce de la *Légende des siècles*. Mais tout ce que nous

trouvons épars dans les rapides études ou dans les rares essais des artistes géniaux, à diverses époques, Barye l'a rassemblé. De ce qui était pour eux une curiosité passagère, il a fait un immense et unique domaine. Ce qu'ils avaient saisi à la course, il l'a fixé!

Et maintenant, avant de clore ce chapitre, nous pouvons nous poser une dernière question. Nous avons vu que Barye avait poussé les études aussi loin qu'un artiste pouvait le faire. Nous l'avons suivi au Muséum où il contemple sans cesse la nature ; à l'amphithéâtre où il approfondit la connaissance de l'anatomie comparée, où il rapproche les mesures des parties d'un même animal, et des différents animaux entre eux. Nous l'avons montré, observateur infatigable, physionomiste exercé, complétant toujours par de nouveaux documents son bagage de savoir.

Évidemment cela peut expliquer en grande partie l'étonnante exactitude qui règne dans les œuvres que nous avons examinées. Mais enfin cela n'explique pas autre chose que la forme, les dimensions, le caractère même, et il y a autre chose qui demeure mystérieux. Si ces ouvrages étaient simplement frappants de ressemblance, surprenants de mouvement et de vie, ce ne seraient que d'admirables portraits. Or ce sont des œuvres d'art uniques, et parmi les plus élevées qui soient. Elles donnent l'impression de la réalité, mais en même temps une sensation supérieure. Il faut donc que Barye ait observé l'inobservable. Où aurait-il pu assister à une lutte aussi affreuse que celle du tigre contre le crocodile ; un dialogue aussi voisin du rêve que celui du serpent et du lion? Où aurait-il vu, même, un lion aussi majestueusement calme et fier que son lion au repos?

Nulle part ailleurs qu'en lui-même, et dans cette faculté d'évocation qui seule fait un maître. Ses grands animaux sont admirablement vrais parce que la nature a été étudiée d'aussi près qu'on peut l'approcher. Ils seront éternellement émouvants parce que l'auteur a fait un effort pour aller au delà de la nature.

Et avec Barye nous arrivons à cette définition de l'artiste de génie : un inventeur de vérités.

CHAPITRE IV

Les petits animaux. — Ce qu'on peut voir dans un serre-papiers. — *Le Lion qui marche.* — Le drame. — Le genre familier. — L'élégie. — La gaieté de la bête. — Barye, La Fontaine, et les Japonais.

LIÈVRE EFFRAYÉ.
Modèle de M. Barbedienne.

Vers 1833, un célèbre artiste, un esprit élevé et sincère, Decamps, écrivait, à propos de Barye : « Ce génie piquant et original, aux aptitudes et aux études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouve trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un surtout d'un usage impossible, et finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se voit réduit à la fabrication de *serre-papiers.* »

Ce mot fatal de « serre-papiers », qu'on a jeté à la tête de Barye, parfois pour le plaindre, comme faisait Decamps, le plus souvent pour le dénigrer, comme firent jusqu'au dernier jour les défenseurs du Grand Art (qui n'est pas toujours celui des grands artistes), cette appellation dédaigneuse, acceptons-la pour le moment, sans nous en inquiéter autrement, comme si elle était encore de mode.

Certes, le regret que formulait Decamps, nous l'avons déjà éprouvé, et nous aurons encore de nouvelles et meilleures occasions de le raviver. Pourtant, nous voici arrivés à l'examen de ce qui constitue, à proprement parler, l'œuvre de Barye, du moins la partie la plus connue, la plus célèbre, l'ensemble le plus considérable. N'eût-il produit, dans toute sa vie, que cette nombreuse armée de monstres minuscules, il mériterait à jamais le nom de grand artiste, égal des plus grands. N'en eût-il même produit qu'une vingtaine, une douzaine, cette gloire lui serait encore acquise.

Il semble donc qu'il n'y ait pas lieu, *à priori,* de regretter déjà trop vivement les indifférences et les injustices des contemporains. Féliciter ceux qui l'ont méconnu et négligé serait paradoxal, quoiqu'en somme nous y ayons perdu, comme disait Decamps, des « monuments uniques ». Remâcher les récriminations serait tomber dans le lieu commun et ne s'obstiner à voir qu'un côté de la vérité, puisque nous avons, pour nous consoler, des centaines de chefs-d'œuvre, quelles que soient leurs dimensions.

Et puis, si nous effleurons dès maintenant cette question de mètres et de centimètres, il faudra bien dire qu'il est vraiment temps de se faire une idée nouvelle de ce que les grammairiens de l'esthétique ont appelé *les convenances* de chaque art. Il faut que résolument les artistes se mettent à la portée, non plus de convenances, mais d'exigences nouvelles, sous peine pour eux de voir la vie impossible, et pour nous de voir l'art banni de notre vie. Les occasions de décorer des palais et des places publiques deviendront de plus en plus rares. Il ne se trouvera plus qu'un certain nombre de cas, restreints, nettement définis, dans lesquels le plus souvent la politique distribuera les travaux et les faveurs. Les grands hommes eux-mêmes, pour qui nous nous sommes épris dans ces derniers temps d'une frénétique et rétrospective admiration, auront tous un jour leur statue et ce dernier débouché manquera à la statuaire dans un temps prévu.

Notre vie s'est faite petite, personnelle, renfermée, *casanière.* L'art peut et doit s'éparpiller pour nous en mille productions de chevalets ou d'étagères. Un grand artiste ne dérogera point en faisant de petits tableaux ou de réduites sculptures. Sans même examiner s'il ne peut pas se montrer aussi puissant dans un cadre restreint que dans les vastes développements d'une coupole, ne pouvons-nous pas l'engager à se plier au rapetissement de la taille et des mœurs, à se rattraper, quant au reste, sur la pensée, et à ne pas se montrer plus difficile, sculpteur, que Barye ou les bronziers de l'antiquité, peintre, que Chardin ou les divins petits hollandais ?

Pour la peinture, cette forme est depuis longtemps honorée et acceptée. Pour la sculpture, la formule de son emploi dans la vie intime n'est pas encore complètement dégagée. Pourtant des artistes, comme M. Rodin, ne dédaignent point de consacrer un robuste talent à l'exécution de figures dont la seule grandeur est dans la conception. Barye a été un des premiers de notre temps à ouvrir résolument la voie.

AIGLE EMPORTANT UN HÉRON.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

Et, pour en finir avec cette discussion, avant de passer à l'étude des serre-papiers, on se demande un peu en quoi le grand art sera tué si vingt personnes de goût possèdent chez elles, sous leurs yeux attentifs, une épreuve d'un chef-d'œuvre, au lieu que ce chef-d'œuvre, tiré à un exemplaire unique et dans des proportions colossales, soit exposé dans la rue à la curiosité de cent imbéciles et de vingt mille indifférents.

Barye, dans sa ménagerie intime, a traité à peu près tous les sujets, abordé tous les genres, son observation pénétrante s'appliquant à exprimer toutes les émotions. Rien que cette impression générale prouverait combien en art le choix du sujet importe peu. Les sentiments dont paraissent douées les statuettes d'animaux, majesté, colère, malice, douceur, sont dans l'esprit de l'artiste et dans le nôtre, et non pas dans les modèles eux-mêmes. Nous disons qu'un chien est intelligent parce que ses mouvements correspondent à nos volontés plus souvent que ceux des autres animaux. Nous disons qu'un lion est féroce parce que ses besoins le poussent à dévorer « force moutons » et même quelquefois à manger le berger. Mais rien ne nous prouve qu'il y ait dans le chien plus d'intelligence, dans le lion plus de férocité que dans tout autre animal. Le lion mange de la viande et le mouton broute de l'herbe parce que c'est leur particulière nature. La douceur du mouton est dans son tube digestif et dans ses mâchoires. Aussi toutes les émotions qu'excite en nous la vue d'un bronze de Barye sont des émotions humaines appliquées à des représentations d'êtres vivants qui ne possèdent en propre que la beauté de leurs lignes et l'intérêt de leurs mouvements.

Ces bronzes, comme tout véritable objet d'art, sont des prétextes.

Plutôt que de procéder par ordre chronologique, ce qui serait de mise dans une étude purement technique et catalogale, nous grouperons les petits animaux par genres, par caractères, prenant de chaque groupe les exemples les plus remarquables, et en avertissant d'avance qu'une pareille classification ne saurait avoir rien de rigoureux.

Le caractère dominant du talent de Barye, comme nous avons pu le voir, c'est la majesté, la dignité. Si le mot magistral n'était pas inventé (et quelque peu défraîchi par un usage un peu trop libéral), il faudrait le mettre en tête de la liste des épithètes. On trouve donc, ouvrant le cortège, les grands félins dont Barye a su faire passer dans cette échelle

extrêmement réduite, si on y pense, de 23 centimètres de haut sur 39 centimètres de large, toute la sereine puissance. Le *Lion qui marche*, et la *Lionne*, que les dessins de Lançon font bien comprendre ici, peuvent être présentés comme les plus majestueux de ces petits bronzes. Et, en passant, on nous laissera donner un hommage au regretté artiste qui sut étudier aussi pour son compte la vie des fauves et la rendre avec beaucoup d'accent et de couleur dans ses eaux-fortes et ses aquarelles[1].

Certes, si le malheureux quolibet de « presse-papiers » est amèrement ridicule, c'est bien dans le cas de ce *Lion qui marche*. Le jeu des muscles et des os est si parfaitement observé, chaque chose est tellement à sa place, depuis cette tête chevelue qui commence à se mettre en colère, jusqu'à cette queue qui fouette l'air dans une impatience, tandis que les pattes s'écartent et se rapprochent, que le regard *suit* le lion plutôt qu'il ne l'embrasse. Comment faire sentir par les mots la contractilité des griffes qui se posent, et tout cet extraordinaire développement de force dans la légèreté qui caractérise l'allure de ces machines ?

La lionne, je ne sais pourquoi, nous semble moins belle que le lion. Il y a contre elle comme une défaveur dans le public. Elle est trop unie, trop fine peut-être ; son caractère de simplicité déroute, à côté des fiers panaches de son maître. A quoi cela tient-il, et pourquoi, dans les espèces animales, la beauté, les vives couleurs, sont-elles plus souvent le privilège du mâle, alors que, dans l'espèce humaine, c'est incontestablement un partage inverse ? Ce n'est pas une illusion de nos yeux, ni un simple résultat du don de langage... Quoi qu'il en soit, avec sa belle tête fine, toute l'unité gracieuse de sa silhouette qui la rapproche plus de la chatte agrandie, que le lion de notre compagnon ronronnant, elle est là, rendue par Barye, avec une égale apparence de vie.

C'est la philosophie des déserts immenses, condensée dans le bronze

1. Nous profiterons aussi de cette occasion pour mentionner certains sculpteurs d'un réel mérite, qui à la suite de Barye ont contribué à faire à l'animal la place à laquelle il a droit dans l'art. Il suffira de citer M. Frémiet, successeur de Barye au Jardin des Plantes, qui a fait de la bête une étude approfondie et l'a combinée de la plus heureuse façon avec la figure humaine; M. Mène qui sut mettre beaucoup d'esprit dans ses figures de chevaux, de chiens et de renards; M. Cain enfin, qui plus heureux que Barye, a pu exercer une verve originale sur de grands travaux. Tout cela vaut infiniment mieux que feu Plantard ou les extraordinaires rivaux qu'on opposa à Barye à ses débuts : Fratin ou Fauginet !

souple, et réduite aux proportions d'un objet de bureau. Avoir devant soi tout ce rugissement qui marche, toute cette sanguinaire câlinerie des grands lions de l'Atlas ! Mais, grand dieu, si c'est un serre-papiers, cela ne peut être que le serre-papiers de Shakespeare ou de Victor Hugo !

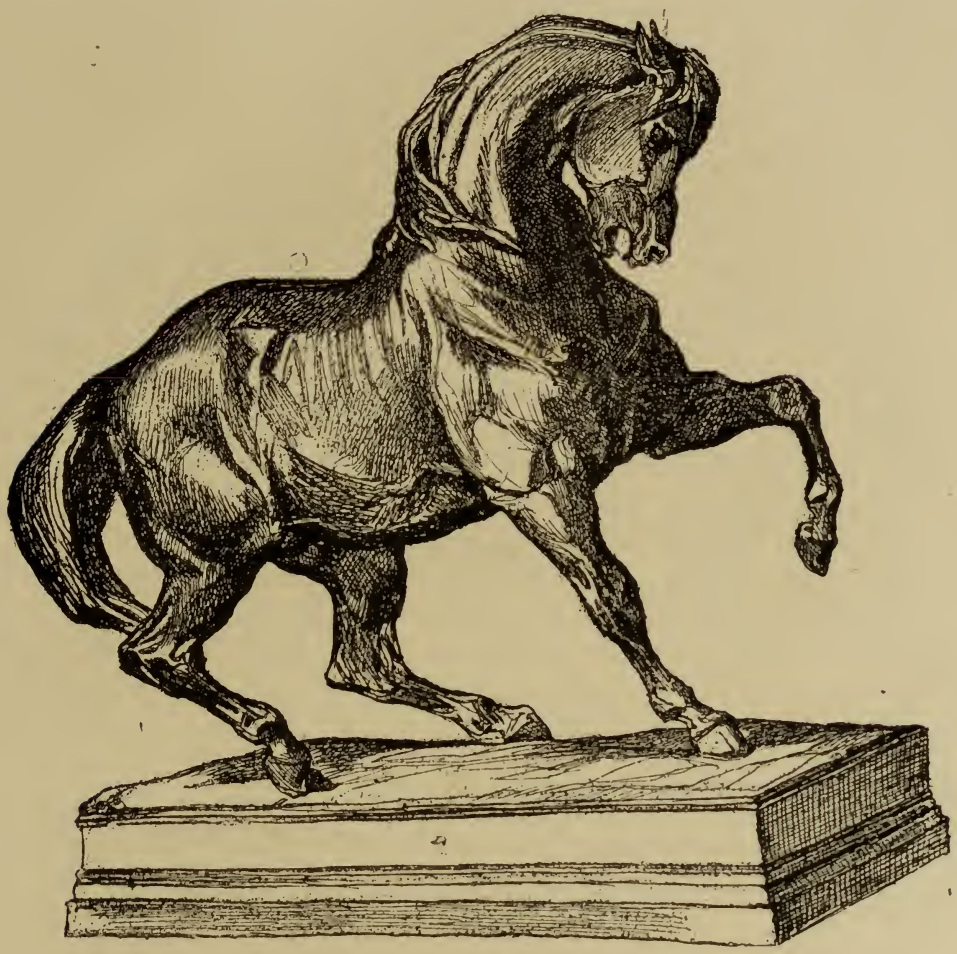
Sans attacher une particulière importance au prix plus ou moins grand des matières qui entrent dans un objet d'art, nous pouvons dire, à titre de curiosité, que ce fameux *Lion qui marche* fut un jour fondu en argent. C'était à l'occasion du grand prix de 1865, gagné par Fille-de-l'Air, au comte de La Grange. La pièce, à laquelle Barye apporta tous ses soins, appartient actuellement à M. Walters, de Baltimore, le grand collectionneur américain des bronzes de Barye, de qui nous aurons à dire quelques mots.

Nous avons suffisamment caractérisé la royale allure des animaux du genre majestueux, pour ne pas entrer dans le détail des différents tigres, panthères, jaguars, léopards, couchés, marchant ou assis. Leur description n'offrirait qu'un intérêt de catalogue. Il suffira d'ajouter que chacun de ces personnages joue son rôle avec l'inquiétante exactitude dont nous avons déjà pénétré le secret. Tous font naître l'idée du carnage serein et fort pour lequel ils sont nés.

Mais où cette idée de destruction se manifeste et se développe dans toute son intensité, avec les multiples combinaisons du roman le plus richement imaginé, c'est dans les scènes à deux ou plusieurs animaux, dans celles qui, pour nous, composeront un deuxième groupe : le dramatique.

Là, c'est tout un monde de combats acharnés. Des os qui craquent sous des dents, des surprises féroces, des résistances désespérées, des cruautés goulues, les rencontres les plus inattendues, les luttes les plus impitoyables. Et tout cela, se heurtant, se choquant, s'entremêlant dans des convulsions d'agonie d'une part, d'avidité de l'autre. Les gueules boivent le sang à longs traits, se grisant du chaud breuvage ; les griffes s'enfoncent au hasard, comme dans une caresse égarée ; car la différence est bien peu grande entre les deux plus terribles pantomimes animales, celle du meurtre et celle de l'amour. De ces dialogues de mort, la conception est parfois étrange, mais l'exécution toujours grave, et en quelque sorte hautaine. Il semble que Barye ait jeté l'un contre l'autre deux adversaires inattendus, et qu'il ait saisi, avec un calme souverain, le moment où le combat atteint le paroxysme.

C'est par exemple, les tigres et les jaguars dévorants dont nous avons parlé, et qu'on retrouve, dans la collection, sous des dimensions réduites.



CHEVAL DEMI-SANG.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

C'est, encore, ce *Loup tenant un cerf à la gorge*, qui a l'intérêt d'un troisième acte de mélodrame, qui serait écrit dans la langue de Corneille. Le féroce chien sauvage s'est lancé d'un bond sous le cerf ; deux galops qui se sont choqués en sens inverse ; et il s'est accroché de toute la longueur tenace de ses canines. Le cerf est fixé au sol, et telle est l'intelli-

gence du mouvement que l'on sent, en même temps que l'impossibilité de faire un pas, l'effort désespéré pour continuer de courir.

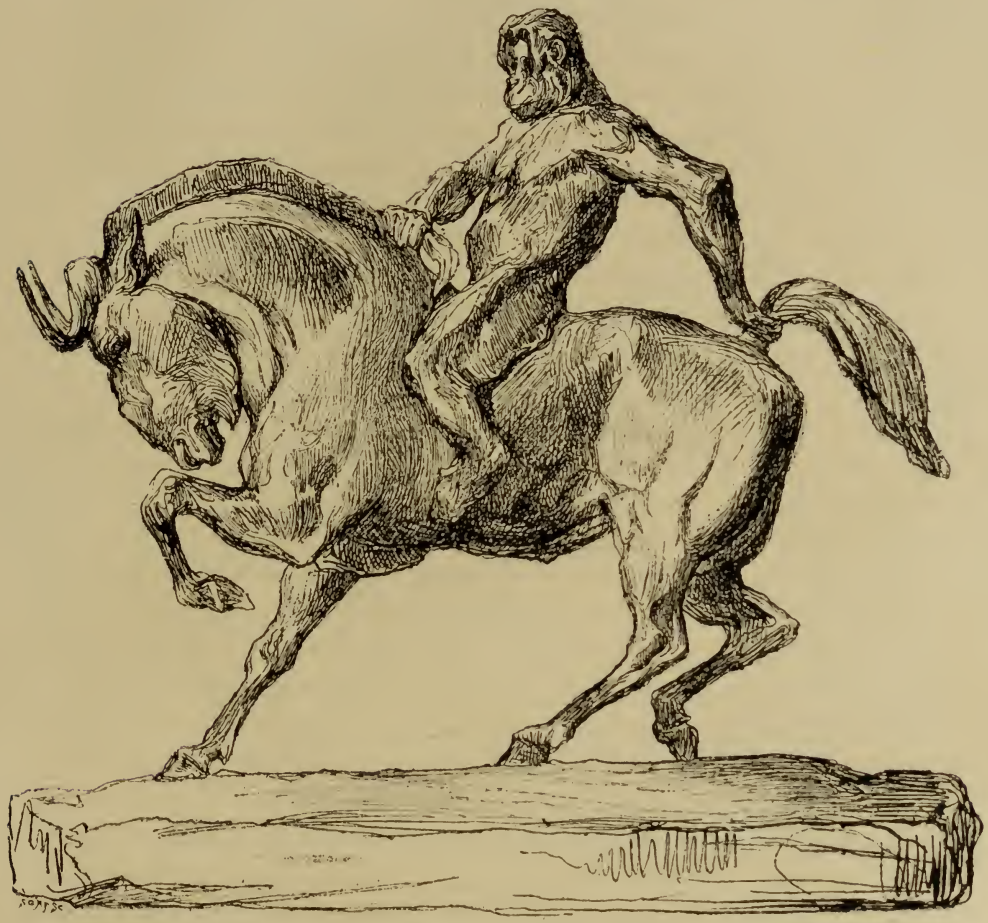
De même dans l'*Élan surpris par un lynx*, le menu agresseur, ayant, à l'inverse du précédent, sauté sur le dos de la victime. Ou dans la lutte puissante du *Taureau attaqué par un ours*. Ces deux grosses pièces auront quelque peine à être, l'une victorieuse, l'autre vaincue : le taureau est, même pour un ours, un morceau de résistance ; il ne s'avale point comme le lièvre par le jaguar.

Cependant voici encore un taureau ; mais cette fois terriblement compromis. C'est le *Taureau attaqué par un tigre*, une des plus belles pièces de l'œuvre, et dont il existe d'anciennes épreuves admirables. Ce taureau, que Barye a également représenté sans son adversaire, sous le titre de *Taureau cabré*, est peut-être, au point de vue du mouvement, un des plus lancés. A fond de train, tout le poids du corps portant sur les deux pattes de derrière qui vont le jeter en avant comme deux ressorts. L'avant-train paraît avoir une furieuse direction oblique, dont il serait bon pourtant de se défier, car il n'est pas de boulet qui ferait plus de ravages. Cette masse puissante du taureau se cabrant en avant et un peu de côté ne donne pas, chose curieuse, l'impression de la lourdeur, mais plutôt de mouvements légers dans une chose lourde.

Drame encore, ou plutôt monologue dramatique, *le Sanglier blessé*, un des derniers modèles de Barye. Cette fois l'adversaire a été l'homme, et ce n'est pas un croc, mais un épieu qui a fait la plaie, où il reste planté. L'animal peu beau, mais rudement dolent, exhale sa plainte rauque par l'hiatus de son groin.

Drame surtout *l'Ocelot dévorant un héron*, une pièce qui à notre avis n'a pas toute la célébrité qu'elle mérite, et que nous rangeons parmi les plus belles. La contraction considérable de tous les muscles du carnassier accroupi, contrastant avec la flaccidité de cet oiseau qui n'est plus qu'un paquet de plumes inanimé, excite peut-être plus d'émotion que ne ferait la lutte de puissants ennemis. La tête du héron surtout, une étonnante et navrante tête morte, avec des yeux éteints et un grand bec bête même dans la mort !... Une critique pourtant. Ceux qui ne connaissent point l'ocelot pourraient croire, à la vue du bronze, sans doute les proportions n'étant pas assez indiquées, qu'il s'agit d'un animal de plus forte taille. On peut d'autant mieux noter cette critique, qu'une insuffisance de ce genre est peut-être unique dans toute l'œuvre. Or, l'ocelot est une

exquise et mignonne créature de petit tigre (allez le voir au Muséum), si veloutée, si caressante à l'œil, si mignonne, qu'on voudrait l'avoir sur ses



SINGE MONTÉ SUR UN GNOU.
Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye.

genoux, ou plutot comme coussin sous la tête. Ne point se fier à ces douceurs, qui ont bon appétit dans leurs moments perdus.

Une autre critique, d'une portée plus générale, devra également trouver place ici, à propos de ces mêlées d'animaux. C'est que, par suite de l'acharnement même des luttes engagées, il y a parfois dans les lignes des groupes une certaine confusion, et que l'on a quelque peine à distin-

guer tout d'abord ce qui revient à chaque personnage. La silhouette manque alors de netteté. D'ailleurs on pourrait répondre que Barye n'a point songé à s'embarrasser de cette considération, et qu'il a préféré la réalité des faits, fallût-il un effort pour la comprendre. Aussi enregistrons-nous cette critique, qui a été formulée par d'autres, plutôt que nous ne la prenons pour notre compte. Car, après tout, ces grands passionnés, de la plus sincère des passions, la faim, ne peuvent apporter dans leurs assauts la même correction que des maîtres d'escrime à une séance d'académie d'armes.

Même, dans certains cas, cette confusion vient augmenter l'effet d'horreur et alors le drame tourne réellement au fantastique. Nous citerons, dans cet ordre d'idées, certains bronzes où Barye a représenté des serpents pythons avalant l'un une biche, un autre une gazelle, un troisième un crocodile ! Ici, ce n'est plus une chose qu'on puisse formuler. C'est un effroyable amoncellement de replis. Où ce hideux python commence-t-il ? On finit bien par apercevoir la petite tête plate qui engouffre ; mais ces nœuds mouvants et froids qui enserrent la proie et la pétrissent d'une torsion continue, comment Barye a-t-il pu en pénétrer le mystère ? Où a-t-il pu voir cela, et concilier la logique formelle du bronze avec la confusion désordonnée de cette vie la plus répugnante !

Et, après avoir esquissé à grands traits les caractères de grandeur et de passion qui règnent dans cette partie de la collection des petits bronzes, nous voilà amenés à indiquer des touches toutes nouvelles : le ton familier, léger, puis l'élégie, et même, chose plus inattendue, l'ironie, la gaieté, pour ainsi dire l'intermède comique dans toutes ces choses sombres.

Nos familiers seront, par exemple, une série de bassets, assis, debout, à poils ras, ou à longs poils. Sans doute Barye n'a point consacré de longs efforts à la représentation de notre esclave favori, bien qu'il eût étudié le chien d'une manière très approfondie ; toutefois, il y a quelque bonhomie dans le rendu de l'intelligence éveillée, et de l'air attentif qu'ont ces bêtes courtisanes. Puis il faut noter quelques petits chevaux, *le Cheval demi-sang* entre autres, exécuté avec une telle simplicité, presque naïve, que l'on a besoin de regarder à deux fois pour se convaincre que c'est une merveille.

Familière aussi, la note des petits lapins, avec leur gros dos, leurs longues oreilles, le broutonnement obstiné qui leur secoue le nez et leur fait danser toute la peau.

CAVALIER ARABE TUANT UN LION.

Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye.

Quant à la légèreté, nous la constaterons surtout dans les études bien plus nombreuses que Barye a faites de toutes les familles de cerfs et de biches. Quelles vivantes dentelles de ramures portées haut, quelle gracilité des corps taillés pour la course, quelle élégante maigreur des jambes fines! Le bronze rend tout cela avec une sécheresse propre et nette, que l'on s'étonne de trouver après avoir vu la même matière se prêter aux effets les plus gras ou les plus rudes. Dans *le Cerf qui écoute* on sent l'animal prêt à détaler. Et une si surprenante agilité devinée chez les kevels ou les axis, arrêtés un moment dans leur galop, et qu'on s'étonne de voir encore là !

Il est juste de noter spécialement, parmi tous ceux qui rentrent dans cette classe, la beauté du geste chez *le Cerf qui frotte ses bois contre un arbre ;* la magnifique silhouette formée par le bois du *Cerf de Virginie couché*, qui retourne la tête sur lui-même pour se mordre avec la gravité que savent mettre les bêtes dans leurs humbles chasses à de microscopiques ennemis.

Nous avons dit qu'on pouvait trouver, chez Barye, la note élégiaque et tendre. C'est surtout à la *Gazelle morte*, ou bien encore au *Faisan blessé* que nous faisons allusion. La *Gazelle morte* excita, au Salon de 1833, l'émotion des critiques compatissants. Peut-être aujourd'hui sommes-nous moins enclins au couplet de romance ; aussi préférons-nous franchement dans notre maître, à l'expression si touchante qu'elle soit, de la douleur qui se plaint, celle de la douleur qui beugle, qui mugit, ou qui hurle. Celle-ci nous prend plus violemment aux nerfs.

Pourtant, c'est encore un étonnement que nous réserve ce robuste, quand il s'égaye aux dépens de quelques-uns de ses modèle. Certes, l'*Ours dans son auge*, qui est reproduit dans notre illustration, est d'un franc et juste comique. Ah! mon camarade, que tu es grognon et goulu! Comme tu te vautres dans cette auge où tu t'es lavé, et qu'il sera nécessaire de laver à son tour! C'est à la fois ta baignoire, ta salle à manger et ton lieu de récréation. Roule-toi bien sur ton dos, hoche la tête d'un air soupçonneux et sournois ; joins bien tes pattes pour mieux enfermer la friandise qu'elles tiennent. Mais ne crains pas que nous ayons la pensée de te la disputer. Si nous avions envie de quelque chose en toi, ce serait de ta peau, peut-être, mais surtout du naturel privilégié qui te fait connaître à si peu de frais le vrai bonheur.

Pour faire comprendre encore la gaieté un peu sérieuse de Barye, il

ARABE MONTÉ SUR UN DROMADAIRE.

Dessin de Lancon, d'après le bronze de Barye.

faudrait citer aussi le *Singe monté sur un gnou*, idée bizarre qui ne peut venir que dans l'esprit d'un singe, et l'effarement du quadrupède transformé bon gré mal gré en monture. Nous citerions aussi, dans l'ordre simiesque, une extraordinaire petite *Tête de chimpanzé*, d'une exactitude de détails si inquiétante qu'on croirait avoir affaire à un moulage sur nature, si le caractère de Barye ne faisait pas repousser aussitôt la supposition... et si les dimensions de la pièce (7 centimètres sur 3) ne la rendaient encore moins vraisemblable. Elle est étonnante de comique, cette petite tête, avec son expression de malingre astuce, sa lèvre supérieure relevée par une ironie et un cynisme que l'on ne trouverait nulle part dans la nature, s'il n'y avait pas la physionomie de certains hommes.

Enfin, nous voulons clore notre revue par deux autres compères : un *Ratel dénichant des œufs* qui est bien la plus sensuelle des bêtes gourmandes, avec son museau ramassé et ses gros membres courts. Puis cet *Eléphant trottinant* qui figure dans notre illustration. Un fantaisiste de nos amis le surnommait « Un éléphant qui suit les femmes ».

Telles sont les principales idées que peut provoquer en nous l'examen de ce peuple de serre-papiers. On a vu qu'elles allaient de l'enjouement jusqu'aux plus graves impressions, jusqu'aux sensations les plus dramatiques. Pourra-t-on encore comprendre qu'un pareil créateur ait été pendant longtemps à ce point méconnu ? Pourra-t-on comprendre surtout le dédain où l'ont tenu les coteries académiques ? La persistance avec laquelle on nommait cet homme un *animalier ?*

Un animalier ! Mais quand il a cette faculté évocatrice, quand il sait avec ses humbles et farouches modèles nous donner des joies artistiques et philosophiques aussi intenses, il faut être doué d'une extrême sottise pour prendre le terme comme une injure. C'est pourtant avec ces dédaigneux et puérils clichés que les aristocraties se maintiennent en littérature et en art. Il y a des préjugés inexpliqués : dans la seule griffe d'un lion de Barye, il y a plus de sens de la véritable noblesse que dans tous les Apollons poncifs ; dans l'œil d'un de ses petits jaguars, plus de redoutables colères que dans tous les Jupiters démarqués, dont se glorifiaient alors les artistes primés. Ils sont aujourd'hui plongés dans le plus profond et le plus irrémédiable oubli. Et voici qu'au contraire Barye commence seulement à vivre. Mais c'est pour durer.

De son temps, quelques clairvoyants l'apprécièrent déjà et entrevirent la grandeur de son œuvre. Certains, il est vrai, eurent une

façon spéciale de manifester leur enthousiasme. C'est ainsi que nous n'avons pu encore nous faire à ce cri du cœur d'un écrivain du temps : « *La sculpture a enfin trouvé son La Fontaine !* » Sans doute on rencontre dans le divin bonhomme tous les tons, depuis la naïveté la plus fine jusqu'à la majesté (cette note plus rare toutefois). Mais quelle différence de tempéraments et de procédés ! Ce que La Fontaine observait surtout dans les animaux, c'était l'homme. Ce qu'il y a d'humain dans les animaux de Barye, c'est nous seuls qui l'y mettons. Le sculpteur, lui, ne s'est préoccupé que d'y mettre de la vie, leur vie personnelle, idiosyncrasique. Ce sont des hommes qui parlent dans « l'ample comédie en cent actes divers ». Ce sont des bêtes, des brutes, d'admirables brutes, qui dans la ménagerie d'airain, sous nos yeux, respirent, marchent, s'entre-tuent et se gavent. Barye, on ne saurait trop s'en convaincre, a aimé puissamment l'animal en lui-même et pour lui-même, et c'est la véritable voie pour arriver à l'œuvre d'art accomplie. On ne crée qu'en aimant.

S'il fallait faire une comparaison, non plus cette fois empruntée à des littératures, ces rapprochements n'étant que des caprices d'esprit, il serait infiniment plus intéressant de la faire avec les artistes japonais. Peut-être trouverait-on entre le rêveur impeccable et ces ouvriers prestigieux, au métier si sûr, aux ressources de fabrication si riches et si imprévues, quelques points de contact, mais encore plus de différences. Ceux-ci épient la nature, celui-là la domine. Les uns reproduisent, jusqu'à un miraculeux rendu, des enveloppes, des formes et des attitudes ; l'autre prend d'abord corps à corps la nature intérieure, et là-dessus il bâtit sa solide charpente. Les Japonais ont des trucs de couleur et de travail qui surprennent par leur identité avec le produit même qu'ils ont copié. Barye, pour parcourir toute la gamme des couleurs et en donner l'équivalent, se contente d'une seule matière, monotone et presque neutre.

Enfin, s'il fallait nous résumer en quelques mots, nous dirions que, toutes proportions gardées, la différence entre les animaliers japonais et le statuaire Barye réside en ceci : ils nous montrent un peu mieux la peau de leurs modèles ; il nous donne un peu plus de leur âme.

CHAPITRE V

Les figures de Barye. — Classifications administratives. — *Thésée et le Minotaure.* — Les figures de femmes. — *Le Centaure et le Lapithe.* — *Sainte Clotilde.* — Les groupes du Carrousel. — De l'unité de la forme.

Il y a parfois, pour les artistes célèbres, un ennemi plus difficile à vaincre que l'indifférence elle-même : c'est le succès. Avec notre manie de tout spécialiser et d'imposer à chacun sa spécialité, nous condamnons impitoyablement ceux que nous voulons bien applaudir, à ne plus vivre que sur l'œuvre qui nous les a fait connaître. Nous n'admettons pas qu'ils soient capables de tout savoir. Si l'on ne voit plus de ces esprits universels comme la Renaissance nous en présente un groupe si magnifique, c'est moins la faute des artistes que celle du public. Se représente-t-on un peu le scepticisme, au besoin l'hilarité, qui accueilleraient les travaux d'un homme à la fois peintre, sculpteur, architecte, poète et ingénieur ? Il n'y aurait pas assez de caricatures pour le montrer sous forme d'un monstre à plusieurs bras et à plusieurs têtes. Les peintres ne manqueraient pas d'ailleurs de lui reconnaître du mérite comme ingénieur, et les architectes lui conseilleraient de ne faire que de la sculpture.

Cette obligation de se « spécialiser », mot disgracieux autant que pensée mesquine, va si loin que l'on n'admet même pas que, dans un seul art, un homme puisse tenter des genres divers. S'il s'est fait un nom comme peintre de genre, on condamnera d'avance ses portraits. Un peintre militaire qui nous a habitués aux chasseurs à pied risquera une grosse partie en étudiant un jour des soldats de la ligne. Cela causerait dans le public une aussi grosse émotion que le légendaire cuirassier fourvoyé dans les dragons. Un sculpteur de génie qui est parvenu à se faire connaître par ses figures d'animaux n'attirera aucune attention s'il exécute une figure humaine qui est un chef-d'œuvre. Parlez, à l'heure présente, des admirables figures peintes par le paysagiste Corot : des gens d'une certaine culture artistique tomberont des nues. Risquez cette assertion que le caricaturiste Daumier a fait des peintures et des dessins du genre sérieux qu'on se disputera plus tard, et l'on vous soupçonnera

THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE

d'après le modèle en bronze appartenant à M. Barbedienne.

d'enthousiasme exagéré. Enfin dites que notre Barye a conçu et modelé des figures capables de rivaliser avec les plus belles œuvres de l'antiquité et de la Renaissance, et on vous renverra bien vite aux tigres et aux crocodiles.

Les habiles profitent de ces dispositions de la foule : leur commerce n'en va que mieux et leur imagination ne ressent aucune fatigue du même morceau mille fois répété. Mais les consciencieux et les puissants souffrent de voir ainsi leur activité limitée ou leurs efforts méconnus. Il n'y a rien, en effet, de plus contraire aux droits et aux devoirs de la pensée que ce déni de liberté qu'on lui inflige. Est-ce que notre curiosité n'est pas sollicitée également par tous les objets de la nature ? Est-ce que notre émotion ne s'avive pas en se renouvelant sur des sujets différents ? Est-ce qu'enfin il n'existe pas, au lieu de ces arts distincts dans lesquels on prétend parquer l'inspiration et le travail, un art unique : l'art, qui se manifeste comme il lui plaît ?

C'est ainsi que tous les grands artistes en ont jugé. Leur main s'est appliquée à retracer la pensée sous quelque forme qu'elle se présentât d'abord. C'est ainsi que le maître que nous étudions ici a tenu à laisser sa puissante empreinte sur d'autres travaux que ceux qui lui valaient la célébrité. Barye nous offre un ensemble de figures qui suffirait, sans exagération, à lui assurer une gloire durable, tout le reste de son œuvre absent.

Nous avons mentionné ses œuvres de début, les bustes de jeune homme et de jeune fille, et le *Saint Sébastien*. Il ne reste malheureusement pas de trace de ces morceaux. Mais, dès le Salon de 1833, nous pouvons déjà juger ce qu'il peut faire quand il étudie l'homme. *Charles VI dans la forêt du Mans* est une composition un peu romantique peut-être de geste et d'accessoires, mais il y a de l'énergie dans l'expression de l'effroi chez le cavalier, ainsi que dans l'attitude du mystérieux personnage, à demi renversé par le cheval. Plusieurs petites figures du même genre, prétextes à belles études de chevaux, seront simplement cités ici : un *Cavalier du XVe siècle*, un *Guerrier tartare arrêtant son cheval*, un *Charles VII victorieux*, enfin divers *Cavaliers arabes*, qui se succédèrent à des époques postérieures.

Une des premières figures qui devaient se placer au rang de ce qu'il a produit de plus beau fut le *Thésée et le Minotaure*, dont on trouve ici une reproduction. Ce *Thésée* fut exécuté par Barye alors qu'il avait déjà

JUNON.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

renoncé à exposer aux Salons, à la suite des déboires que nous avons signalés. Profondément imprégné du sentiment et du caractère antiques, ce groupe admirable a pourtant toute la vie et toute la chaleur d'une œuvre d'art moderne. Ou plutôt c'est une de ces œuvres qui appartiennent à tous les temps. Qu'importe ici le choix du sujet ? C'est la lutte de l'homme contre le monstre, du courage raisonné contre la force animale et brutale. Est-il rien de puissant et de calme en même temps, comme ce héros au corps superbe, droit sur ses jambes que rien ne semble pouvoir déraciner ? Et la fureur énorme de la brute qui se sent perdue, se raidissant encore dans un dernier effort qui gonfle tous ses muscles, sous la pointe du glaive qui va lui crever le front !

On ne se fit d'ailleurs aucun scrupule de contester à Barye la science profonde de l'homme, qui pourtant éclatait dans cette œuvre. C'est alors que les fidèles de l'Institut commençèrent à admettre sa supériorité dans la sculpture des animaux ; non point par esprit de justice, cela se comprend, mais pour mieux reléguer Barye au premier rang des artistes « de second ordre ».

Pourtant, il aurait suffi d'un peu de bonne foi pour éprouver une vive admiration à la vue de ces œuvres charmantes et fortes qui s'appelaient *Angélique et Roger*, ou encore les *Trois Grâces*. *Angélique et Roger* (une simple garniture de cheminée ! pouvaient dire les dédaigneux) était une composition remarquable par le sentiment héroïque, la beauté du mouvement de l'hippogriffe entraînant de toute la rapidité de ses pattes et de ses ailes les deux cavaliers enlacés. Et quelle simplicité élégante et robuste dans la figure de la femme ! Quelle entente des lignes souples et rondes de ce

> Corps féminin qui tant est tendre,
> Poli, souëf et gracieux !

comme disait le vieux poète français.

C'est surtout dans *les Trois Grâces*, dans la *Junon* et dans la *Minerve*, que l'on peut trouver ce sentiment des beautés féminines, si étonnant à rencontrer chez ce puissant, ce rude, cet austère. Lançon a dessiné une de ces Junons, orgueilleuse déesse à la grâce puissante, femme dans tout son épanouissement. « Elles ont, a justement dit M. Paul Mantz, en parlant des figures des femmes modelées par Barye, l'élégance des lignes, la puissance du dessin, et avec cela je ne sais quelle fleur d'épiderme,

CANDÉLABRE

avec cerf frottant ses bois contre un arbre, surmonté d'un milan emportant un lièvre, d'après le modèle appartenant à M. Barbedienne.

quelles carnations assouplies, qui donnent à penser qu'en les modelant avec son ébauchoir, Barye s'est souvenu des chasseresses et des sirènes de Rubens. Le travail des chairs est gras, opulent, on oserait presque dire lumineux. Ici se reconnaît l'artiste qui devait un instant traverser l'atelier de Gros, qui s'était laissé charmer par la couleur et qui avait fréquenté le Louvre à l'heure où, jeune comme lui, Delacroix y faisait d'admirables études d'après les tableaux de la galerie de Médicis. »

Les Grâces sont certainement ce que l'artiste a produit de plus accompli en fait de figures de femmes. Ces jeunes corps sont si harmonieusement enlacés, les têtes amoureusement penchées, la ligne ondoyante des dos, les membres nerveux et pleins, tout un abandon si voluptueux, que c'est en vérité un des triomphes de la beauté animale. Il y a, dans les femmes de Barye, un peu de cette séduction tranquille, de cette resplendissante santé, qui sont le propre de certains êtres nés pour vivre dans l'ignorance de toute douleur, de toute passion. Elles respirent, elles vivent, elles charment, conscientes seulement de l'atmosphère d'admiration où elles marchent, déesses. Sans doute, elles ne répondent point à l'étrange, tourmentée et un peu malsaine beauté à laquelle nous ont habitués nos inquiétudes, nos névroses. Elles sont l'harmonie et la noblesse des proportions, la grâce un peu hautaine des lignes impeccables. Que nous soyons entraînés vers des charmes plus riches en nerfs et en fièvres, que les expressions soient aujourd'hui souhaitées plus troublantes, que nous nous épuisions dans la recherche d'éloquentes maladies, tout cela est possible. Il n'en est pas moins bon, salutaire presque, que de temps en temps notre regard se retrempe dans la contemplation de ces sérénités, que notre imagination s'élève vers un idéal moins chlorotique.

Les figures de Barye nous donnent peut-être à un plus haut degré que toute autre création de l'art contemporain, cette impression réconfortante et saine. Elles portent la marque de cette autorité, de cette dignité dans la conception que nous avons observées dans ses autres œuvres. Telle est la logique vigueur de cet esprit, telle la volonté de cette main, que le plus ignorant sentirait au premier coup d'œil que cette *Junon* assise est du même auteur que la *Lionne qui marche*. Et de fait, les femmes sculptées par Barye sont, par l'ampleur du modelé, la tranquille puissance de la démarche, les sœurs de ses grandes lionnes, innocentes et farouches.

LA PAIX.

Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Richelieu.

On voit que les figures seules prêteraient à une étude développée et féconde en enseignements. Il y aurait un intérêt à les prendre successivement, à en analyser le caractère et le travail. On montrerait, par exemple, comment le statuaire, combinant l'homme et l'animal, savait exalter, l'une par l'autre, leurs passions et leurs beautés particulières. La première composition venue donnerait matière à de longues dissertations esthétiques. Tel le *Cavalier surpris par un serpent*, où le sujet, d'une imagination romantique (ce cavalier nu, soudain saisi à la gorge par le reptile qui se dresse, enlaçant en même temps le cheval dans des replis monstrueux), se concilie avec une exécution impeccable comme l'antique.

Ou plutôt dans la manière dont Barye a conçu et traité la figure humaine, il n'y a rien qu'on puisse proprement qualifier d'antique ou de moderne. Il y a la recherche de la forme et pas autre chose, et cela est de tous les temps. Le prétexte importe peu pour faire œuvre plastique par excellence. On peut, si l'on se sent attiré par les réalités du moment, qui ne sont, après tout, qu'une convention comme une autre, donner, à force d'art, du caractère à nos enveloppes étriquées. On peut encore, comme Barye, faire craquer tous les cadres, et aimer d'un tel amour la nature vivante, la nature nue, qu'on se contente d'avoir recours à de vieilles fables, toujours neuves si on n'y cherche pas autre chose qu'une occasion de chanter l'éternelle beauté de la matière animée.

L'invraisemblable, alors, se plie lui-même à l'expression de la vérité. Remarquez par exemple ce *Centaure et Lapithe*, qui, exposé en 1850, fut après un long silence, l'occasion d'une rentrée triomphale. C'est, délibérément accepté, le plus chimérique des sujets, sans compter que se présentent aussitôt à l'esprit d'écrasantes comparaisons. Pourtant, à force de sincérité, de courage et de force, Barye en tire une œuvre admirable, sa plus étonnante peut-être.

Cela est venu tout d'un mouvement, on le sent, un mouvement prompt et sûr comme le saut prodigieux qui a précipité le héros sur la croupe du centaure. Plus tard, dans un travail acharné, l'artiste modifiera sans cesse quelque détail, pour que tout soit asservi à l'impression d'ensemble. Mais la magnifique silhouette subsistera, telle qu'elle a été entrevue du premier jet. Cela *s'arrange* avec une impitoyable logique : le Lapithe est servi par la résistance même de son colossal et impuissant adversaire. Ce n'est pas seulement parce qu'il est saisi à la gorge que le

LA FORCE PROTÉGEANT LE TRAVAIL.

Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Denon.

demi-homme se renverse en arrière, c'est parce qu'en vertu des maladresses fatales des prédestinés à la défaite, il doit se présenter lui-même à la massue qui lui va fracasser le crâne. Cette contorsion désespérée ne sert qu'à mieux maintenir le vainqueur. Il faut renoncer à employer les mots pour faire sentir l'impétuosité contenue de ces admirables lignes, l'entrain du mouvement, la puissance inouïe avec laquelle sont opposés les deux antagonismes déjà rencontrés sous une autre forme : la force intelligente et la force bestiale. Barye, habitué à vaincre les difficultés formidables de la nature, véritable dompteur de monstres lui-même, semble avoir pris plaisir à développer ce thème de diverses façons. Certainement, on sent que la figure du Lapithe, enivré de sa victoire, a été modelée avec une âpre joie.

Ce fut une œuvre de longues méditations. Barye l'avait gardée plusieurs années à l'atelier, ne pouvant s'en séparer. Parfois il y faisait une légère retouche, puis, pour des mois entiers, la glaise se recouvrait de ses humides enveloppes. Enfin, quand il eut atteint la forme définitive sous laquelle nous la montre le dessin de Lançon, le sculpteur y introduisit encore des modifications. Le groupe fut appelé alors *Thésée combattant le centaure Bienor*. Le cavalier eut le genou plus levé, au lieu d'être, comme ici, collé aux flancs du centaure ; la draperie fut supprimée ; le mouvement du cheval fut un peu altéré ; le pied droit de derrière posé sur la pince, au lieu d'être à plat ; enfin, un support, formé d'une touffe de cactus, remplaça la draperie traînante. Mais encore une fois, rien de cela n'altérait la forme primitive, la silhouette générale si caractérisée.

Comment ne pas se laisser aller au regret que l'État n'ait pas confié des travaux dignes de lui, à un homme capable de pétrir un pareil monument ? Eh bien, c'est à grand'peine que Barye put obtenir de temps en temps la commande de quelque figure. Ainsi, un jour, on lui demanda une statue de marbre pour une des chapelles de la Madeleine. L'artiste eût désiré qu'on lui confiât la statue d'une sainte dont sa femme portait le nom. Il ne put même pas obtenir cette faveur, et il dut se résigner à exécuter une *Sainte Clotilde*, sans que rien expliquât le choix qu'on avait de lui pour ce doux et mélancolique sujet. Une figure drapée, non sans une certaine grâce touchante et noble, tel fut le résultat de la commande. Mais enfin, était-ce bien ce qu'il fallait demander à Barye?

On fut mieux inspiré en lui demandant une statue équestre de

NAPOLÉON Ier.

Projet pour un monument à Grenoble, d'après le modèle appartenant à M. Diot.

Napoléon Ier pour le monument d'Ajaccio. Au moins, il pouvait faire quelque chose de viril et de grand. Mais, comme si une fatalité s'acharnait à ce que toujours il fût froissé de quelque façon, il fut payé de ce travail moitié en espèces... moitié en vieux canons, matière première toute trouvée pour son bestiaire de bronze !

Un autre *Bonaparte* lui fut commandé encore pour Grenoble. Cette fois, des intrigues se mirent de la partie, et Barye, impatienté, renonçant à des démarches qui répugnaient à son caractère, n'en fit jamais que la maquette. Nous avons obtenu de son propriétaire, M. Diot, l'autorisation de reproduire cette belle pièce, jusqu'ici inédite.

Enfin, après toutes ces années de travaux insuffisants, d'espérances vaines, un jour arriva où l'on se décida à confier à l'artiste une tâche importante, vraiment digne de lui : quatre groupes en pierre, plus grands que nature, destinés à la décoration du nouveau Louvre. C'est l'architecte Lefuel, chargé du travail après la mort de Visconti, qui eut le bon esprit d'écouter les recommandations de Français et de Matout en faveur de Barye. Les quatre groupes représentaient : *la Guerre, la Paix, la Force protégeant le travail* et *l'Ordre protégeant les nations industrielles et savantes.* Ces quatre groupes sont autant de chefs-d'œuvre. Mais ces chefs-d'œuvre sont placés de telle façon qu'il est impossible d'apprécier le moindre de leurs mérites. A une hauteur démesurée, sur des piliers de chaque côté des pavillons Denon et Richelieu, l'œil n'en peut saisir qu'une confuse et inexacte silhouette. Et pourtant, la simple reproduction réduite que nous donnons ici de deux de ces compositions suffit à en faire sentir l'extraordinaire majesté, la triomphante vigueur.

Le statuaire s'est contenté, pour symboliser les idées qu'il avait à rendre, de combiner une figure d'homme, une figure d'enfant et une figure d'animal. Ici l'animal attire à peine l'attention ; il précise le sens et complète la décoration. Les figures d'hommes sont modelées avec une rare puissance ; les figures d'enfants rappellent tout ce que l'art de tous les temps a produit de plus beau.

On se demande, non sans une certaine tristesse, à quoi bon de longs commentaires sur des œuvres de cette valeur, destinées à être à jamais ignorées de la foule, qui s'en iront peut-être en miettes sans gloire, sous l'action corrosive du temps. Hélas ! nous avons cette insouciance de nos richesses.

Pour nous donner une suprême leçon, il faut que les étrangers en fassent eux-mêmes plus de cas que nous, les indifférents et les ignorants. A Baltimore, des admirateurs de Barye ont élevé sur une des plus belles places publiques un monument où les quatre groupes entrent pour la part la plus importante.

Et au fond de tout cela, on retrouve le fatal et absurde préjugé que nous signalions au début de ce chapitre : la spécialisation imposée. Barye étant un animalier, notre bon sens se refuserait à arracher à cette place, où elles se confondent avec une architecture tourmentée, quatre œuvres uniques, pour les exposer à l'admiration de tous [1].

Si quelque lecteur conservait encore des doutes sur la valeur des merveilleuses figures de Barye, ou tout au moins s'il ne s'expliquait pas par quel phénomène un artiste pouvait se montrer maître en des genres jugés si différents, nous l'engagerions à méditer sur ces lignes profondes de Théophile Gautier [2] : « L'on s'étonna que celui qui faisait si bien les bêtes réussît autant lorsqu'il modelait les hommes et les héros, *comme si la forme n'était pas une, dans sa diversité apparente*, et pouvait avoir des secrets pour un contemplateur doué d'un œil aussi perçant que Barye. »

Sans doute, là est tout le secret. Nous commencerons à bien comprendre nos artistes quand nous nous serons pénétrés de cette vérité, que la forme est une ; nous commencerons à bien les honorer quand nous serons convaincus qu'il n'y a qu'un art.

1. Il faut mentionner, pour que l'énumération des grands travaux de figures soit complète, le *Napoleon III à cheval*, qui avait été exécuté pour le guichet du Louvre et qui est maintenant remplacé par le *Génie* de Mercié. Faute d'une entente suffisante avec l'architecte, cette œuvre manquait du relief nécessaire, de celui qu'aurait souhaité Barye. La politique aidant, le bas-relief a été relégué dans quelque magasin, si même il existe encore. Toujours la chance de Barye.

2. Article cité.

CHAPITRE VI

Barye au travail. — Les armatures articulées. — Étude des proportions. — Soins apportés aux épreuves. — Les divers procédés essayés. — Les patines. — L'art décoratif. — L'enseignement au Jardin des Plantes. — Les dessins. — Les aquarelles. — Les peintures. — Mot de Delacroix sur Barye.

On ne connaît pas complètement un artiste quand on ne l'a pas vu *chez lui*. Nous n'entendons pas parler des indiscrétions peu significatives auxquelles s'est trop complue notre curiosité depuis quelques années. Ce n'est pas du mobilier, des habitudes de vie, des affaires de famille, qu'il s'agit ici, mais du tempérament, des façons de penser, de sentir et de travailler. Cela est précieux, autant que le reste est oiseux et rebutant. Voir un artiste au travail, c'est palpiter avec lui dans la recherche de la forme, dans la lutte avec l'impérieuse inspiration. Voir un artiste au travail, devant sa table, son chevalet, ou sa selle, c'est souffrir avec lui, espérer avec lui, triompher avec lui. Et la critique a non seulement le droit, mais encore le devoir de s'immiscer dans ces choses. Il faut qu'elle tâche d'inventorier les cartons, de compulser les notes, de pénétrer les méthodes. Puis, de cet ensemble de documents, elle dégage les traits caractéristiques, définitifs, qui achèvent la ressemblance.

Les artistes les plus fermés nous livrent ce secret, fût-ce à leur corps défendant. Il arrive un moment où les curieux peuvent faire de précieuses découvertes ; et c'est précisément dans les choses que le travailleur tenait cachées, soit par modestie, soit par dédain, que l'on peut trouver de quoi imposer le maître.

C'est seulement à la mort de Barye que l'on commença vraiment à le comprendre, et à s'étonner de sa grandeur. Le jour pénétra dans son atelier obstinément tenu fermé par lui-même. Des modèles furent contemplés par les visiteurs avides, des cartons furent ouverts, et dans tout ce magasin s'empilaient des pensées, se thésaurisaient des recherches. On comprit alors seulement de combien d'efforts est fait un chef-d'œuvre.

Barye est en présence du bloc de terre, dont il tient déjà dans sa tête

ÉLÉPHANT DU SÉNÉGAL

d'après le modèle de M. Barbedienne.

la forme, le caractère et le mouvement. Avec sa sérénité réfléchie, il sait depuis longtemps ce qu'il veut faire. Mais toujours la science est là, pour contrôler et pour diriger l'inspiration. Voici comment il procède : Il établit d'abord le squelette de l'animal auquel il va communiquer la vie. C'est une armature rudimentaire, correspondant à peu près aux pièces principales de l'ostéologie, et le plus exactement possible à leurs dimensions par rapport les unes aux autres. Mais les diverses parties de cette armature sont mobiles, articulées, de façon à obéir, pendant tout le temps du travail, au mouvement qu'il plaira à l'artiste de leur imprimer.

Il ne faut pas croire que ce squelette lui-même, cette sorte de point d'appui raisonné et docile, soit obtenu sans études préparatoires. Nous avons vu comment Barye avait examiné de près ses modèles, comment il les avait observés, morts ou vifs, comment il avait assisté aux séances de dissection, les mesures qu'il prenait sans relâche. De ces recherches acharnées il restait toujours une chose acquise, note, chiffre, ou croquis. Tout cela s'entassait dans des cartons que Barye avait là, sous la main, *pour lui*. Nous reparlerons tout à l'heure de ces dessins, depuis le *schéma* le plus géométrique jusqu'à l'aquarelle la plus libre et la plus haute en couleur. Pour le moment, c'est le sculpteur que nous suivons à la tâche.

Une fois le modèle arrivé à la forme voulue, tous les détails précisés, toutes les intentions accusées, il ne faut pas croire que l'artiste abandonne son travail aux manœuvres. Il a passé par tous les échelons qui conduisent du métier à l'art. Il a longtemps peiné sur les travaux matériels, mais il a tiré de ces besognes ingrates une profonde connaissance de toutes les difficultés techniques, de tout ce qui est dédaigné par les présomptueux, mais qui révèle justement la suprématie de l'homme sur la matière. Barye, au besoin, pourrait être son praticien, son mouleur, son fondeur, son ciseleur. Aucun détail ne lui échappe ; aucun n'est jugé par lui indifférent. Il ne croit pas indigne de lui de suivre son œuvre jusqu'au moment même où elle arrive devant le public. Il en surveillera le moulage avec l'autorité de l'ancien chef des ateliers du Louvre. Puis, une fois la pièce entre les mains des fondeurs, sa connaissance de tous les procédés, depuis ceux des anciens, étudiés par lui dans les bibliothèques, jusqu'aux découvertes modernes, et ses idées personnelles, le serviront encore dans la direction du travail.

Il n'est pas une méthode qu'il ne tente ; il va, dans sa situation sans

cesse précaire, jusqu'aux sacrifices d'argent. L'idéal serait cet admirable procédé de la fonte à cire perdue ; mais comment arriver à vendre un modèle assez cher pour couvrir les frais que nécessitent ces opérations, et en tirer un bénéfice suffisant pour vivre ? Barye essaie bien aussi à un moment la galvanoplastie, mais la pauvreté et la sécheresse des résultats obtenus le rebutent. C'est donc à la fonte au sable, plus courante, plus pratique, qu'il aura recours le plus souvent. Mais alors de quel soin il entoure le tirage des épreuves ! Sans pitié, il fait rejeter au creuset les épreuves qui ne le satisfont pas. Il existe encore, en très petit nombre, des ouvriers qui ont travaillé sous la direction de Barye. Tous sont d'accord pour dire combien difficilement il se montrait content ; avec quelle compétence il découvrait les défauts, avec quelle autorité il indiquait les retouches nécessaires.

Cette conscience allait si loin qu'il croyait utile, après qu'un modèle avait été souvent répété par le même ouvrier, d'y introduire certaines modifications de détail. De la sorte, l'ouvrier était tenu en haleine, et ce léger changement empêchait sa main de s'alourdir, son attention de se fatiguer. En même temps, l'artiste satisfaisait son propre besoin de perfection. Charles Blanc, en peu de lignes, a bien fait comprendre cette virtuosité particulière du bronze, dont Barye jouait, comme un habile musicien joue d'un instrument qu'il possède à fond : « Il excellait dans l'art de composer les fontes, de les jeter au moule, de les réparer. Il s'entendait mieux que personne à faire disparaître, par la ciselure, les accidents du moulage, les traces de la coulée, à purger le métal des croûtes que peut y laisser le contact de la fonte avec le sable. Il savait aussi à merveille modeler en vue du bronze ; cela veut dire mettre à profit la densité et la légèreté du métal. Cela veut dire aussi prévoir la couleur que donneront les évidements et profiter de l'extrême finesse de grain que présente le bronze, pour serrer l'exécution, affirmer les plans, acérer les arêtes, creuser plus vivement les sillons, pousser jusqu'au bout la rigueur des formes, le rendu, le fini. »

Ce n'était pas tout encore. Une fois l'épreuve obtenue irréprochable, comme il la voulait, Barye apportait un soin particulier à la *patine*, sans relâche en quête de tout ce qui peut donner au bronze un épiderme brillant, chaud et délicat. M. Edmond de Goncourt, dans la préface du catalogue Sichel, les énumère, « ces patines si diverses et si variées, se levant avec le temps et le frottement de dessous la patine vert-de-grisée

un peu compacte, un peu uniforme, adoptée par le fondeur : patine vert glauque de mer, patine à la nuance de bronze florentin, patine noirâtre jouant la patine des vieilles médailles, et surtout une patine brune dont le fauve est transpercé comme d'un rouge de rouille. »

Sans doute l'œuvre du temps est pour beaucoup dans la qualité de ces patines auxquelles les collectionneurs ajoutent un si grand prix. Barye lui-même aurait été incapable de livrer deux pièces d'un ton absolument identique, ou devant garder jusqu'au bout cette identité. Certaines épreuves, amoureusement soignées par leurs possesseurs, se sont polies, apaisées, ont pris un *fondu* onctueux qui leur donne un aspect unique. Pourtant, il est bon, en passant, de mettre le lecteur en garde contre les truquages effrénés auxquels a donné lieu le commerce des « anciennes épreuves » de Barye. Il est devenu extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'assigner à certaines pièces une date précise. Celles qui sont véritablement précieuses, ce sont les épreuves *poinçonnées* par Barye lui-même. Auprès de la signature, on trouve un poinçon numéroté, « preuve à la façon des épreuves avant la lettre, des épreuves de premier état d'une collection d'estampes ».

D'ailleurs, il entre dans le plan de cette étude de ne faire que signaler ces détails techniques forcément arides pour le lecteur. Ce que nous avons voulu montrer en les effleurant, c'est la preuve de l'extrême conscience de Barye, cette sorte d'honnêteté commerciale d'un artiste qui s'adressait directement au public. Et l'on peut dire sans exagérer que, pour les soins qu'il apportait à la moindre de ses épreuves, il était insuffisamment rémunéré de sa peine. Il suffit de jeter les yeux sur les petits catalogues imprimés, « les prix-courants » qu'il arrêtait de temps en temps, et que l'on trouve encore dans toutes les mains des collectionneurs de documents. On en voit un fac-similé dans la notice de Th. Silvestre. Telle pièce qui valait alors quarante ou cinquante francs a décuplé de valeur en ce moment. C'est toujours la même aventure avec les vrais artistes : ce n'est pas pour eux qu'ils travaillent; les médiocres habiles ont seuls l'avantage de bien vivre; les autres survivent.

Une conscience sévère quant à l'exécution, une curiosité inassouvie quant à l'étude, ce sont les deux qualités dominantes chez Barye considéré comme travailleur. Nous l'avons assez examiné en tant que créateur ; il ne nous restera donc plus qu'à voir comment sa curiosité se manifestait et à quels objets elle s'appliquait de préférence.

CANDÉLABRE AUX PAVOTS.

Dessin de Lançon, d'après le modèle de Barye.

Non seulement il recherchait la beauté dans les mouvantes architectures de l'homme ou de l'animal, mais il la poursuivait aussi dans les lignes plus rigides et plus conventionnelles de l'ornementation. Barye a été un des maîtres de ce siècle les plus dévoués aux progrès de l'art décoratif. C'était reprendre, par goût et par instinct, la tradition des beaux chercheurs de la Renaissance, avec lesquels nous avons eu plus d'une occasion de le comparer.

Il y eut d'ailleurs, à l'époque où Barye débuta, une sorte de renouveau dans les arts de l'ameublement, l'orfèvrerie entre autres. Des artistes de premier ordre, comme Rude, Geoffroy Dechaume, Simart, etc., ne dédaignaient pas de donner des modèles aux Fauconnier, aux Wagner. « C'est sur l'avis de Chenavard, nous dit M. Falize, que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela. » Mais, ajoute le savant spécialiste, l'orfèvrerie n'était pour ces artistes qu'un gagne-pain, un moyen de payer le marbre ou la toile, et, « la maquette achevée, ils retournaient rêveurs à un art qu'ils jugeaient plus digne et plus grand. » Sans doute, cela est exact pour la plupart de ces maîtres, et cela se conçoit aisément : ils avaient mieux à faire que de se vouer exclusivement à l'ornementation. Toutefois, c'est un goût bien prononcé, au moins autant que le besoin d'augmenter ses ressources, qui poussait Barye à faire des modèles de flambeaux, d'encriers, de garde-feux. Il n'en faut pour preuve que sa signature. Chacun de ces objets est signé de lui, non point seulement pour revendiquer une propriété commerciale (il y a pour cela des formalités qui permettent l'anonymat), mais bien pour affirmer un effort d'art. Pourquoi un sculpteur rougirait-il de consacrer de temps en temps un loisir à ces travaux ? Les grands artistes du XVIe siècle l'ont fait ; d'autres le tenteront encore après Barye. C'est avoir un faux respect du beau, une fausse notion de la vie, que de séparer ainsi le beau de l'utile. Depuis longtemps d'ailleurs ce n'est plus qu'un lieu commun que rougirait de développer un pédant de collège.

Quelques écrivains paraissent n'avoir point compris cela en étudiant Barye. Ils trouvent des mots de compassion indignée pour plaindre le maître réduit à ces besognes secondaires. C'est faire une dépense inutile de sentiment.

Une autre preuve de cette préoccupation du progrès des arts industriels : En 1863 Barye accepta, avec un intérêt marqué, la présidence de la

commission consultative de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. Jusqu'au bout, il ne cessa en cette qualité de prendre part aux travaux, de donner d'utiles indications, en un mot de rendre des services importants.

Les principaux modèles de Barye consistent en candélabres, en flambeaux, en bougeoirs, où les fruits, les feuilles et les animaux jouent le principal rôle. Pourtant quelques coupes et encriers sont décorés d'ornements conventionnels. Ces pièces ont, pour la plupart, le caractère solide de toutes les œuvres de Barye. On en peut juger par notre reproduction du candélabre aux pavots, où la plante fournit si naturellement le pied, les supports et jusqu'aux lumières. Il conviendrait de citer aussi les beaux candélabres avec les figures de cerfs; ou des flambeaux charmants, avec des faisans perchés sur les branches. Cependant, il sera nécessaire d'ajouter que certains de ces robustes modèles confinent parfois à la lourdeur, et nous ne pouvons faire un crime à ceux qui préfèrent l'adorable caprice du XVIIIe siècle ou l'élégance si nerveuse de la Renaissance.

Parmi les travaux les plus importants de Barye dans l'ordre décoratif, on doit mentionner la grande pendule qui orne un des salons de l'hôtel Péreire. Elle représente *Apollon conduisant le char du soleil;* des deux côtés, *les Heures tiennent la bride des chevaux.* C'est une composition d'une grande allure, malheureusement fort peu connue, Barye n'ayant pas pu l'exposer naguère, comme il en aurait eu le désir.

Ces quelques notes sur les travaux d'art décoratif auraient sans doute prêté à de plus amples développements, mais encore une fois nous avons tenu à éviter les détails trop techniques. Ce qu'il nous fallait, c'était avant tout montrer en Barye un de ces esprits universels, un de ces théoriciens agissants, tels que les belles époques de l'art en ont seules présenté. Cette curiosité profonde et générale se retrouve dans tous ses travaux. C'est à ce point que, s'il accepta d'enseigner au Jardin des Plantes le dessin des animaux, ce fut pour mieux continuer de l'apprendre. Nous avons tenté de rechercher quelques souvenirs de cet enseignement, et nous devons avouer qu'il n'en reste guère de traces, et pour cause. Barye, comme professeur, était presque aussi taciturne que comme homme. La plupart du temps, quand il venait faire son cours (et il lui arrivait plus d'une fois de s'égarer en route devant quelque cage), il se contentait de surveiller les travaux des élèves, et de les ap-

prouver. Il ne faudrait donc pas croire que la négligence des contemporains et l'absence de sténographes nous aient privé d'éloquentes et précieuses leçons. C'est une illusion qu'il est bon de détruire.

D'ailleurs, le véritable enseignement de Barye n'était-il pas dans son œuvre? C'était là qu'il fallait l'observer, et tenter de se rapprocher de lui. Nous pouvons aussi, maintenant, savoir plus exactement ses méthodes de travail. L'École des Beaux-Arts possède quelques-uns des dessins cotés qui lui servaient de perpétuels repères. M. Eugène Véron, dans un très bel article paru dans *l'Art,* au lendemain de l'exposition de Barye en 1875, a donné sur ces dessins des détails si précis et si complets qu'on ne saurait mieux faire que de les reproduire : « Barye a passé sa vie à prendre des mesures et des notes sur les proportions des corps et des membres de tous les animaux. Il laisse entre autres une liste de la plupart des variétés de chiens connues, avec les indications en chiffres se rapportant aux distances, longueurs et épaisseurs de toutes les parties que le sculpteur a besoin de connaître. Mais ce qui est plus intéressant au point de vue de l'art, c'est que la plupart du temps, ces notes manuscrites sont remplacées par des dessins, sur lesquels sont portés des chiffres qui mesurent les rapports des parties. Or, ces dessins sont de véritables merveilles. Les uns, achevés et finis jusqu'à la minutie, sont d'une finesse et d'un détail qui rappellent Meissonier ; les autres, au contraire, enlevés à grands traits avec des lumières opposées, sont d'une vigueur à désespérer les plus énergiques et les plus hardis aquafortistes. Le carton qui les contenait portait une étiquette écrite de la main de Barye : *Service.* C'étaient ses documents et sans doute il ne leur attribuait pas d'autre valeur. »

Les amateurs se disputent actuellement jusqu'aux moindres de ses croquis. Ses aquarelles et ses peintures sont également très recherchées, et notre étude ne serait pas complète si nous n'en disions pas aussi quelques mots. Avec sa belle forme de poète, Théophile Gautier les a fort justement appréciées. « Ce ne sont pas, dit-il, de vulgaires aquarelles que les dessins lavés par Barye. Le pinceau du maître y acquiert la fermeté de l'ébauchoir. On dirait qu'il est fait avec des moustaches de lion, tant il raye rudement le papier grenu qu'il emploie de préférence. » D'ailleurs l'écrivain, prouvant l'indépendance de son admiration, va au devant des critiques que nous serions obligés de faire : « Dans ces études si fermes, si naïves malgré leur science profonde, où l'ostéologie, les muscles, la peau, le pelage, s'indiquent en quelques coups de crayon ou de pinceau, l'artiste

ELÉPHANT MARCHANT.

Fac-similé d'une aquarelle appartenant à M. Lucas.

néglige quelquefois la couleur avec une insouciance de statuaire; certaines nuances rappellent trop la terre glaise dont il se sert habituellement, les fonds de paysage manquent d'air; mais toutes ses aquarelles, même les moins heureuses, portent la griffe du lion[1]. »

Ces critiques ne sauraient être passées sous silence, car c'est mal servir la mémoire d'un grand artiste que de tout admirer de parti pris. Mais, malgré les incontestables défauts de lourdeur qu'on peut trouver dans les aquarelles et les peintures de Barye, elles sont puissamment significatives. Parmi les plus intéressantes, nous aimerions à citer et à décrire celles que possède M. Lucas, un des collectionneurs les plus intelligents du maître, et qui a contribué plus que personne à le faire connaître et rechercher en Amérique. Nous dirions, par exemple, tout ce qu'il y a de solidité dans le dessin de cet éléphant dont nous avons donné ici une reproduction, tout ce qu'il y a de symphonique dans le coloris, modulant presque exclusivement dans les gris bleutés et ardoisés. Il faudrait encore parler de ces tigres, apparaissant brusquement au détour d'un coin de forêt, ou errant affamés parmi des rochers, ou bien encore se roulant sur le dos avec des airs d'inquiétante belle humeur. Les lions aussi, assis paresseusement, les pattes de devant croisées, ou allongées énormes; et ces yeux clairs qui vous regardent en face et vous pèsent. Mais où les aquarelles atteignent un caractère inouï de puissance fantastique, c'est dans certaines images de boas ou de pythons, guettant la proie, enroulés autour de maîtresses branches d'arbres, dans une effroyable complication de replis et de nœuds. Une de ces aquarelles appartenait à Gustave Doré, et c'était un des rares morceaux d'autres artistes qu'il aimât à posséder et à regarder. On ne saurait rien imaginer de plus sinistre que le sombre coloris de la bête monstrueuse, large marqueterie de bleus et de bruns, à donner le frisson.

Les peintures de Barye sont nombreuses également, et là encore le métier est chose secondaire. Barye ne peint pas pour peindre, il peint pour penser. Pourtant il se plaisait, de temps en temps, à faire de longues et solitaires excursions dans la forêt de Fontainebleau, et à brosser là de vigoureuses études. Mais, son rêve l'entraînant, il arrivait plus d'une fois que son pinceau laissait éclore soudain, au milieu du paisible carrefour ou de la clairière tant de fois esquissée par les paysagistes, une figure de

1. *Gazette des Beaux-Arts,* année 1860.

lion ou de tigre. Alors, ces singulières études d'après nature se modifiaient peu à peu, s'assombrissaient avec fureur, prenaient des rudesses, et, au bout de la séance, Barye n'avait vu, à travers Barbizon, que la Numidie.

Toutes ces peintures présentent, pour qui veut bien connaître l'artiste, un grand intérêt, car elles constituent, en quelque sorte, la doublure de sa sculpture. Mais elles ont autre chose qu'une simple valeur documentaire. L'élève de Gros avait fait d'assez bonnes études de peinture, il avait assez assidûment interrogé les maîtres du Louvre, pour que ces travaux eussent leur prix par eux-mêmes. Nous n'en voulons pour preuve qu'une magnifique ébauche, appartenant à M. Barbedienne, de dimensions un peu plus grandes que les autres études peintes de Barye, généralement petites. C'est un combat acharné de tigres, et rien n'est plus mouvementé et plus dramatique. Sur un fond sommaire, mais d'une belle valeur, d'un remarquable entrain de brosse, les animaux combattant et se mordant se détachent en brun clair presque jaune ; et toute la fougue du dessin et la vigueur du coloris associent aussitôt ces deux noms dans l'esprit : Barye, Delacroix.

Et puisque nous venons de nommer une fois de plus l'illustre peintre, nous ne saurions mieux finir ce chapitre que par ce trait caractéristique. Delacroix, rendant visite à Lefuel, s'arrêtait toujours devant deux aquarelles de Barye, les deux plus belles de son œuvre, que le sculpteur avait offertes à l'architecte, et qui sont encore en la possession de son fils. Delacroix se donna plus d'une fois le plaisir, et en même temps la peine, de copier au crayon le trait des tigres qui étaient là représentés. La peine, disons-nous, car un jour, le grand dessinateur du mouvement s'écria avec une poignante sincérité: « Je ne pourrai jamais arriver à tordre une queue de tigre comme cet homme-là ! »

CHAPITRE VII

Les dernières années de Barye. — Son entrée à l'Institut. — Barye en Amérique. — Synthèse de l'œuvre.

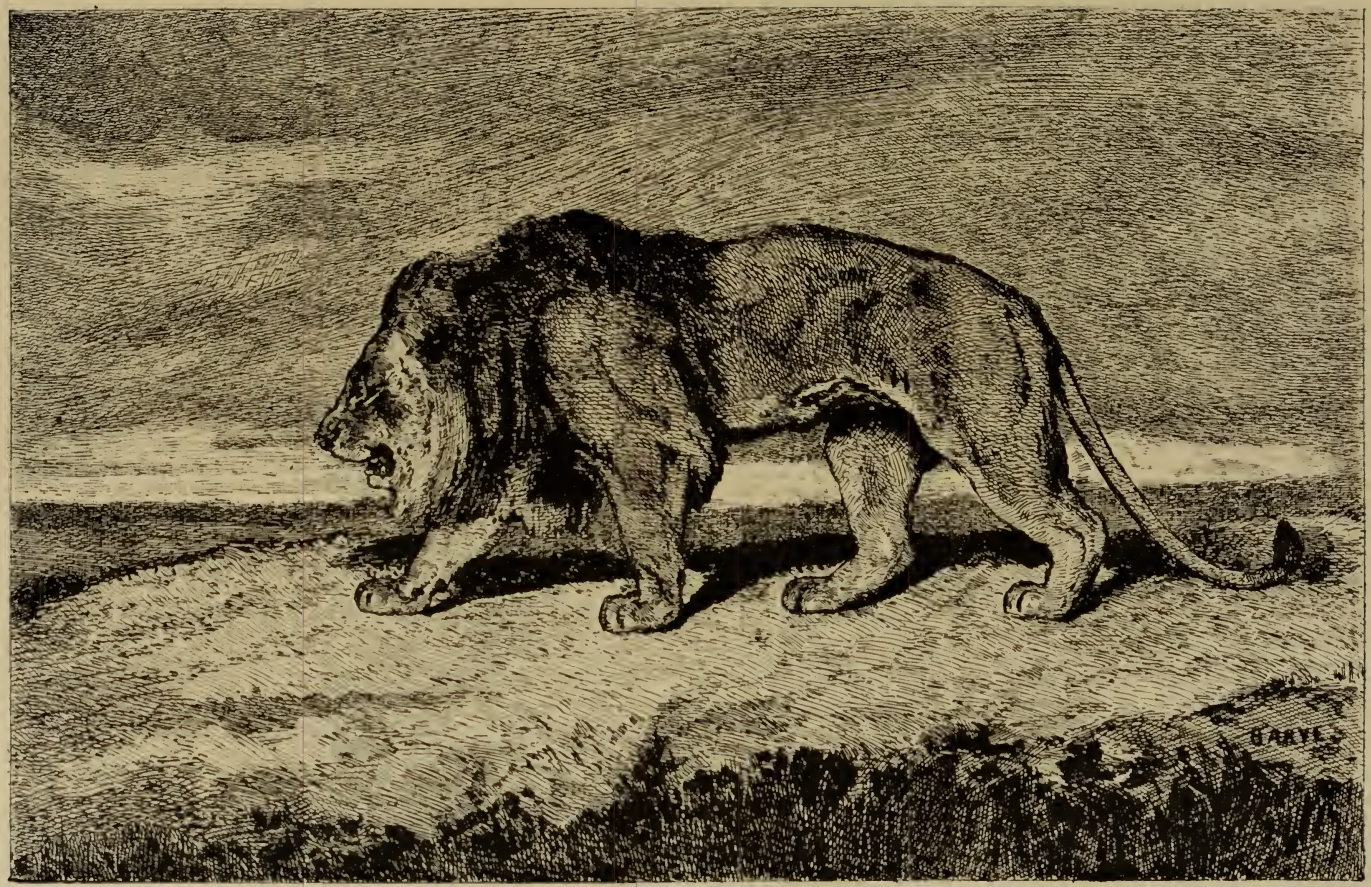
Nous voici arrivés au terme de cette étude, et nous nous apercevons que nous n'avons même pas eu besoin, pour connaître à fond Barye, de donner de détails sur les vingt dernières années de sa vie. Tant cette existence est unie et fermée, et tant l'intérêt réside tout entier dans les résultats de son incessant labeur.

Vers le tard, les honneurs arrivèrent. En 1855, Barye obtint, à l'Exposition universelle, la grande médaille d'honneur dans la section des bronzes d'art, et fut fait officier de la Légion d'honneur. C'était une stricte justice; il y a lieu de constater, mais non d'applaudir. Là ne sont pas les véritables récompenses d'un artiste de cette importance.

Ce n'est pas davantage un premier échec à l'Institut en 1867, qui pouvait l'amoindrir; pas plus que sa réception en 1868 n'ajouta à sa gloire. Au fond, il n'est pas bien sûr que quelques-uns de ceux dont il devenait, non pas l'égal, mais le collègue, n'aient point conservé une arrière-pensée à l'égard de cet « animalier ». C'était pour eux un artiste remarquable dans un genre peu relevé. Il fallait même un certain courage à Barye, connaissant les hommes comme il était payé pour les connaître, pour entrer ainsi dans une cage aux lions d'une catégorie plus dangereuse que celle du Jardin des Plantes : les lions qui ne rugissent pas.

On s'étonna quelque peu, dans le groupe d'esprits indépendants qui avait vécu avec Barye, de cette concession au préjugé académique : comment un révolté de 1830, un novateur comme lui, se constituait-il prisonnier volontaire de ceux qui avaient le plus cherché à lui nuire et le moins voulu le comprendre ?

Un des amis du sculpteur, dans une bonne intention, a tâché d'entourer le fait de quelques circonstances atténuantes. M. Henri Duménil raconte que c'est à l'obligeante intervention de Lefuel que Barye entra à l'Institut... sans presque s'en apercevoir. Du moins l'architecte l'avait entraîné sous un prétexte quelconque chez un des immortels, puis, la



LION MARCHANT.

Aquarelle. — Collection de Narcisse Diaz de la Pena.

première visite faite, lui aurait dit qu'il n'y avait plus à reculer une fois le premier pas franchi, enfin l'aurait, séance tenante, entraîné dans la même journée à franchir les autres. Rien ne s'oppose à ce que les choses se soient passées de cette façon quant à l'exactitude matérielle des faits. Mais si l'on a tant soit peu compris le caractère de Barye, on doutera qu'il fût homme à se laisser surprendre s'il ne s'y prêtait pas un peu. Il est beaucoup plus simple de faire la part des faiblesses humaines, même chez les hommes supérieurs. Les satisfactions d'amour-propre sont une si faible compensation aux luttes, aux fatigues et aux déceptions d'une telle carrière, qu'on jouerait un rôle mesquin en s'attardant à chicaner là-dessus. Puis il est devenu à présent aussi prétentieux de rompre des lances contre les académies, que puéril de les défendre.

Nous n'aurons pas besoin de nous arrêter plus longtemps à dire que l'entrée de Barye à l'Institut n'est pas un événement considérable, et que, d'autre part, elle n'altère pas le caractère de profonde indépendance de sa vie et de son génie. D'ailleurs, les plus valables honneurs pour un artiste ne sont pas dans ces consécrations officielles. Ils sont surtout dans l'enthousiasme sincère qu'il inspire à ses compatriotes, dans l'admiration raisonnée et active des amateurs. Et il est regrettable de dire que, si l'on s'en tient aux résultats, ce n'est pas chez nous que l'on paraît avoir rendu le plus justice à Barye. Sans doute, son nom est maintenant en pleine lumière. Le public a été tant de fois averti de la valeur de ces petits presse-papiers, qu'il a fini par y prendre garde, et même par y croire. L'exposition qu'on organise, et qui sera ouverte au moment où notre étude paraîtra, sera une nouvelle occasion d'éloges dithyrambiques. Nous en serons quittes, peut-être, pour recommencer demain avec un autre maître, bien que nous aimions assez à répéter qu'il n'y a plus, pour notre clairvoyance, de génies relégués dans l'ombre.

Barye, d'ailleurs, avait conscience de la gloire qui lui était réservée. Dans les derniers temps, alors que, cloué à l'appartement par une maladie de cœur, il occupait les loisirs de la suprême attente, soit à faire encore quelques aquarelles, soit à s'enfoncer dans de profondes méditations, il eut un mot consolant et fier. Mme Barye lui disait qu'il ferait bien, une fois revenu à la santé, de veiller à ce que ses épreuves fussent signées de façon toujours nette et lisible. « Sois tranquille, répondit le vieux sculpteur, en relevant la tête. Dans vingt ans d'ici, on cherchera la signature à la loupe. »

Barye mourut le 25 juin 1875, paisiblement, après une agonie sans secousse. Sa mort était sereine et stoïque comme sa vie. Pourtant, afin d'éviter un chagrin dernier à cet homme qui les avait tous éprouvés, les plus durs et les plus amers, on lui avait caché, quelques jours auparavant, la mort de Corot, qu'il aimait...

Aujourd'hui, on cherche bien la signature Barye, et l'on se dispute les épreuves originales. Mais une quantité considérable des plus belles pièces n'est plus en France et n'y reviendra pas. L'Amérique les a jalousement accaparées, et, comme nous l'avons dit, c'est à Baltimore qu'il faut chercher un monument digne de l'artiste. Pour édifier ce monument, on n'a eu qu'à prendre ses propres chefs-d'œuvre, ceux que nous négligeons sur une terrasse de jardin public ou à une hauteur ridicule au-dessus de portes où ils ne sont pas vus. Grâce à l'enthousiaste générosité de M. Walters, collectionneur des plus belles épreuves connues, sur une des places de Baltimore sont érigés le *Lion au serpent* et les quatre groupes du Carrousel. Le musée de Washington est également riche en bronzes de Barye, beaucoup plus riche que notre musée national, qui ne possède de lui que deux œuvres.

Contentons-nous de signaler la leçon qui nous est donnée, sans entrer dans des développements auxquels notre amour-propre n'aurait pas à gagner.

Il y a une leçon plus haute et plus salutaire encore. C'est celle qui se dégage de l'étude de cet homme et de son œuvre.

Un point de départ humble et presque défavorable ; pour armes, dans le rude combat de la vie et de la pensée, rien que la volonté et l'amour ardent de la nature : c'en est assez pour triompher. Après les plus rebutants, mais aussi les plus profitables apprentissages, l'artiste peu à peu se dégage de l'ouvrier. Une fois que cet artiste n'a plus à se préoccuper d'aucune difficulté technique, et qu'il n'a plus d'autre souci que celui de concevoir, commence une vie de fertile recueillement. Le cerveau est puissant, maître toujours de lui-même, à lui-même toujours égal. Chaque œuvre nouvelle, depuis le plus petit animal de bronze, jusqu'à la plus grande figure de pierre, est imprégnée d'autorité, bâtie de certitude. Barye est un producteur en quelque sorte olympien : tout ce qu'il dit brave la discussion, tout ce qu'il termine est impeccable. Ce qu'il a voulu exprimer, il l'exprime juste comme il l'avait voulu, sans une défaillance, sans une

obscurité. C'est-à-dire la souveraine difficulté en matière d'art : ne pas aller au delà de sa pensée, ne pas rester en deçà. Cet imperturbable calme, surtout quand on connaît les amertumes secrètes de cette vie, bien capables de le troubler à jamais chez tout autre homme, a quelque chose qui effraie quand on y réfléchit. Un peu la sensation qu'on éprouve en se penchant au-dessus de ces grands lacs que rien ne ride, et qu'on devine sans fond. Mais ce qu'il importe de bien faire ressortir, c'est que ce calme de Barye est fait d'une souveraine indépendance : il va toujours droit devant lui sans s'occuper de rien, ni de ce qu'on dit de lui, ni de ce qu'on fait autour de lui, ni même, en dépit de quelques réminiscences apparentes, de ce qu'on a fait avant lui.

En un mot, Barye est un émancipé tranquille.

Quant à son cadre, au choix de ses sujets, à leurs dimensions d'exécution, ce sont choses dont il n'a de compte à rendre à personne. Insister sur les légitimes regrets que peut causer l'absence de plus grands travaux est s'exposer aussi à méconnaître tout ce qu'il y a de véritable grandeur dans ses pièces les plus petites. Vérité que Victor Hugo a fait tenir, en maître ouvrier et en maître penseur, dans ces deux vers :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

La méthode de travail, enfin, à méditer souvent. Travail continu d'observations et de comparaisons ; conscience extrême qui fait qu'on ne laisse rien parvenir au public d'à moitié satisfaisant.

Il semble, quand on a donné les détails les plus circonstanciés sur les procédés, sur les études spéciales, sur les mille ressources du métier, qu'on n'ait encore rien dit. Une chose resterait à expliquer et à analyser : la passion, l'émotion, c'est-à-dire l'inexplicable.

BIBLIOGRAPHIE ET CATALOGUE

BIBLIOGRAPHIE

L'Artiste, t. V. Étude anonyme sur Barye.

Alexandre Dufaï : *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts* (publiée par Philipon en 1840).

Gustave Planche, *Barye*. (*Revue des Deux-Mondes*, juillet 1851.)

Théophile Silvestre, *Histoire des Artistes vivants* (1855).

Théophile Gautier : *l'Illustration*, année 1866.

Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, février 1867.

Genevay : *l'Art;* 1875. Étude reproduite en tête du catalogue de l'Exposition de Barye à l'École des Beaux-Arts (novembre 1875).

J. Claretie, *Peintres et Sculpteurs contemporains* (1re série, 6e livraison, 1882).

De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*, article *Barye*. Paris, à la librairie de l'Art.

Edmond de Goncourt, *Un Mot,* préface du catalogue de la vente Sichel (février 1886), imprimerie Ménard.

Th. Child : *the Harper's Monthly*, New-York, septembre 1885.

H. Eckford : *the Century*, New-York, février 1886.

Études et articles divers de MM. Eugène Véron, dans *l'Art;* Clément, dans le *Journal des Débats*, novembre 1875, etc., etc.

H. Delaborde. — Jules Thomas. Éloges académiques.

ICONOGRAPHIE

Jean Gigoux. Lithographie publiée dans *l'Artiste*.

Trimolet. Portrait à la plume, gravé par Villeminot (vers 1848).

Flameng. Portrait gravé en taille-douce pour la notice de Th. Silvestre.

Mouilleron. Gravure sur bois pour l'article de Th. Gautier (*l'Illustration*, 1866).

Français. Croquis à la mine de plomb. (Appartient à M. H. Duménil).

Moulin. Buste, bronze.

Geoffroy Dechaume. Buste, plâtre. — Médaillon, plâtre.

Carpeaux. Croquis à la plume, exécuté pendant une séance du jury de l'Exposition.

Massard. Eau-forte pour la livraison des *Peintres contemporains*, de J. Claretie.

Bonnat. Portrait, peinture (Exécuté après la mort de Barye.)

CATALOGUE SOMMAIRE

I. — *Pièces de grande dimension, monuments publics* [1].

Tigre dévorant un crocodile. Musée du Louvre. — Lion au serpent. Jardin des Tuileries, terrasse du bord de l'eau. — Lion. Bas-relief de la colonne de Juillet,

1. Pour les œuvres de début, voir le chapitre Ier.

place de la Bastille. — Lion au repos. Guichet du pavillon de Flore, sur le quai; le lion qui est à la droite du spectateur doit être seul considéré comme étant de Barye. — La Guerre, la Paix, la Force, l'Ordre, quatre groupes en pierre. Pavillons Denon et Richelieu, cour du Carrousel. — Napoléon Ier dominant l'Histoire et les Arts. Cour du Carrousel, fronton du pavillon Sully. — Statue équestre de Napoléon Ier. Monument d'Ajaccio.—Deux figures de jeunes hommes représentant des fleuves, encadrant actuellement le groupe de Mercié. Guichet de la cour du Carrousel. — Sainte Clotilde, statue en marbre. Chapelle dans l'église de la Madeleine. — Tigre dévorant un cerf de Virginie. Musée de Lyon. — Deux figures de tigres dévorant un cerf; deux figures de lions, l'un dévorant un sanglier, l'autre une antilope. Devant le Musée de Marseille.

II. — *Bronzes. (Figures.)*

Surtout du duc d'Orléans : chasses, neuf pièces. — Le Duc d'Orléans, buste. — Le Général Bonaparte. — Amazone, costume de 1830. — Gaston de Foix. — Charles VI dans la forêt du Mans. — Charles VII. — Guerrier tartare arrêtant son cheval. — Deux cavaliers arabes tuant un lion. — Cavalier du Moyen-Age. — Cavalier arabe tuant un sanglier. — Cavalier arabe tuant un lion. — Cavalier surpris par un serpent. — Éléphant monté par un Indien, écrasant un tigre. — Guerrier du Caucase. — Piqueur, costume Louis XV. — Paysan du Moyen-Age. — Angélique et Roger. — Les Grâces. — Néréïde arrangeant son collier. — Minerve. — Apollon, bronze unique. — Junon. — Thésée combattant le Minotaure. — Centaure et Lapithe. — Thésée combattant le centaure Biénor; variante du précédent.

III. — *Bronzes. (Animaux.)*

Singe monté sur un gnou. — Ours renversé par des chiens de grandes races. — Ours fuyant les chiens. — Deux jeunes ours se battant. — Ours monté sur un arbre, mangeant un hibou. — Ours debout. — Ours assis. — Ratel dénichant des œufs. — Lévrier couché. — Tom, grand lévrier d'Algérie. — Levrette apportant un lièvre. — Braque en arrêt sur un faisan. — Épagneul et braque en arrêt sur des perdrix. — Épagneul en arrêt sur un faisan. — Basset assis. — Basset debout. — Basset anglais. — Loup tenant un cerf à la gorge. — Loup délaissant une proie. — Loup pris au piège. — Deux jeunes lions se battant. — Lion tenant un guib. — Lion dévorant une biche. — Lion au serpent, petite esquisse du Lion des Tuileries. — Lion assis. — Lionne du Sénégal. — Lionne d'Algérie. — Lion qui marche. — Tigre qui marche. — Lion qui marche, nouveau modèle. — Tigre qui marche, nouveau modèle. — Tigre surprenant une antilope. — Panthère saisissant un cerf. — Tigre surprenant un cerf. — Tigre dévorant une gazelle. — Panthère couchée. — Panthère de l'Inde. — Panthère de Tunis, nos 1-2. — Panthère surprenant un zibet. — Panthère tenant un cerf muntjac. — Jaguar dévorant un lièvre. — Jaguar qui marche. — Jaguar debout. — Jaguar tenant un caïman. — Jaguar dévorant un agouti. — Jaguar dormant. — Jaguar dévorant un crocodile. — Ocelot emportant un héron. — Chat. — Lapin. — Lièvre assis. — Lièvre effrayé. — Éléphant écrasant un tigre. — Éléphant de la Cochinchine. — Éléphant du Sénégal. — Éléphant d'Asie. — Éléphant d'Afrique. — Cheval surpris par un lion. — Cheval pur sang. — Cheval demi-sang. — Cheval demi-sang, tête baissée. — Cheval turc. — Cheval percheron. — Hémione. — Dromadaire d'Algérie, nos 1-2. — Dromadaire harnaché d'Égypte. — Dromadaire monté par un Arabe. — Chameau de la Perse. — Élan surpris par un lynx. — Famille de daims. — Cerf dix-cors terrassé par un

lévrier d'Écosse. — Cerf de France qui marche. — Cerf de France au repos. — Cerf aux écoutes. — Cerf qui brame. — Cerf la jambe levée. — Famille de cerfs. — Cerf dépouillant ses bois contre un arbre. — Axis. — Cerf de Java. — Cerf axis. — Cerf du Gange. — Cerf de Virginie. — Bouquetin mort. — Gazelle d'Éthiopie. — Kevel. — Taureau. — Taureau cabré saisi par un tigre. — Taureau terrassé par un ours. — Petit taureau. — Buffle. — Sanglier blessé. — Aigle tenant un héron. — Aigle les ailes étendues. — Aigle tenant un serpent. — Perruche sur un arbre. — Faisan ordinaire. — Faisan blessé. — Faisan doré de la Chine. — Cigogne sur une tortue. — Hibou. — Marabout. — Tortue. — Crocodile. — Crocodile dévorant une antilope. — Serpent python avalant une biche. — Serpent python étouffant un crocodile. — Le Lion du Zodiaque, bas-relief. Réduction du Lion de la Bastille. — Léopard, bas-relief. — Panthère, bas-relief. — Genette emportant un oiseau, bas-relief. — Cerf de la Virginie, bas-relief. — Daim. — Daine et faon. — Daine couchée. — Biche couchée. — Faon de cerf. — Lapins groupés. — Élan surpris par un lynx. — Serpent python saisissant un gnou à la gorge. — Tigre dévorant une antilope. — Cheval attaqué par un tigre. — Daim terrassé par trois lévriers d'Algérie. — Daim renversé par deux lévriers. — Lion dévorant un sanglier. — Ours assis. — Faisan sur un arbre. — Gazelle morte. — Ours dans son auge. — Panthère couchée tenant une gazelle. — Tête de chimpanzé.

IV. — *Bronzes. (Art décoratif.)*

Brûle-parfums décoré de chimères. — Candélabre antique, à trois lumières. — Candélabre racine de pavot, feuilles et fruits, serpent à la tige. — Candélabre décoré de groupes d'animaux. — Flambeau pied de faune. — Flambeau grec. — Flambeau décoré de clochettes et de feuillages. — Flambeau bout de table. — Bougeoir feuilles de lierre. — Bougeoir feuilles de vigne. — Bougeoir clochettes. — Flambeau pieds de faune avec serpent à la tige. — Garde-feu antique. — Garde-feu décoré de deux aigles et d'un crocodile. — Encrier surmonté d'un hibou. — Coupe concave à pieds de faune. — Coupe Renaissance.

V — *Esquisses diverses.*

CIRES.

Cheval anglais. — Cheval. — Cheval percheron — Figure maîtrisant un cheval. — Renommée, figure équestre. — César, figure équestre. — Figure nue : Homme. — Figure nue : Femme. — Général Marceau. — Figure antique. — Figure. — Hercule étouffant un lion. — Caracal couché sur une branche d'arbre. — Tigre couché. — Tigre couché en sphinx. — Tigre en fureur. — Tigre saisissant un pélican. — Tigre saisissant un paon. — Ours sur un arbre. — Girafe. — Grive. — Marabout. — Femme couchée (esquisse pour une pomme de canne).

TERRES CUITES.

Cheval surpris par un jaguar. — Taureau renversé par un lion. — Jaguar renversant un antilope. — Ours renversant un daim. — Sanglier attaqué par un tigre. — Jaguar. — Buste de Napoléon Ier. — Tigre et cheval combattant. — Cheval attaqué par un tigre. — Saint Sébastien. — Figure couchée.

VI. — *Peintures.*

Lion mangeant. Haut., 10 c.; larg., 20 c. — Lion dévorant un sanglier. Haut., 19 c.; larg., 24 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 23 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontai-

nebleau : Jean de Paris. Haut., 25 c ; larg., 31 c. — Intérieur de forêt. Haut., 23 c.; larg., 32. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontainebleau : Point de vue des gorges d'Apremont. Haut., 16 c.; larg., 31 c. — Intérieur de forêt. Haut., 25 c.; larg., 30 c. — Cerf bramant. Haut., 24 c.; larg., 33 c. — Étude de cerf. Haut., 24 c.; larg., 33 c. — Boa enlaçant un chevreuil. Haut., 24 c ; larg., 33 c. — Intérieur de forêt : Cerf et biches. Haut., 20 c.; larg., 32 c. — Couguar guettant un oiseau. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau : Coucher de soleil. Haut., 19 c.; larg., 29 c. — Tigre au repos. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Cerf dans les bois. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Intérieur de forêt : Cerf. Haut., 30 c.; larg., 39 c. — Jaguar marchant. Haut., 38 c.; larg., 46 c. — Tigre au repos. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Lionnes au repos. Haut., 39 c.; larg., 49 c. — Lion. Haut., 32 c.; larg., 42 c.— Tigre dormant. Haut., 32 c.; larg., 42 c. — Lion en arrêt contre un serpent boa. Haut., 32 c.; larg., 40 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 26 ç.; larg., 44 c. — Tigre au repos. — Haut., 25 c ; larg., 33 c. — Forêt de Fontainebleau : le Bodmer. Haut., 32 c.; larg., 25 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 23 c.; larg., 31 c. — Le Christ mort dans les bras de Dieu le Père. Haut., 24 c.; larg., 25 c. — Combat de cerfs. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Couguar dévorant une biche. Haut., 26 c.; larg., 33 c. — Tigre au repos. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Intérieur de forêt : Cerf dix-cors. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Cerf et biche. Haut., 27 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontainebleau : Rochefort. Haut., 25 c.; larg., 36 c. — Intérieur de forêt : Biche courant. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 19 c.; larg., 39 c. — Intérieur de forêt : Biches au repos. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 30 c.; larg., 39 c. — Combat de tigres. Haut., 50 c.; larg., 61 c. — Tigre au repos. Haut., 49 c.; larg., 1 m. 15 c. — Études d'animaux d'après les maîtres anciens. — Une dizaine d'études d'après les maîtres. — Deux portraits de ses filles dans la manière des Vénitiens. — Enfin, nombreuses études de la forêt de Fontainebleau. (Environ soixante.)

VII. — *Aquarelles.*

Tigre au repos. Haut., 20 c ; larg., 30 c. — Lion dévorant une proie. Haut., 19 c.; larg., 27 c. — Tigre couché. Haut., 17 c.; larg., 27 c.— Guépard marchant. Haut., 18 c.; larg., 26 c. — Lionne dévorant une gazelle. Haut., 17 c.; larg., 27 c. — Cheval ; Intérieur de forêt. Haut., 10 c.; larg., 15 c.— Serpent enroulé. Haut., 10 c.; larg., 21 c.— Serpent enroulé. Haut., 10 c.; larg., 15 c. — Tigre dévorant un homme. Haut., 15 c.; larg., 25 c. — Biche couchée. Haut., 19 c.; larg., 38 c. — Lion. Haut., 23 c.; larg., 37 c. — Deux Chats sauvages. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Tigre. Haut., 26 c.; larg., 34 c. — Crocodiles. Haut., 27 c.; larg., 37 c. — Sanglier. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Panthère noire. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Buffles. Haut., 18 c.; larg., 36 c. — Chevaux morts. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Jeune Lion. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Jaguar s'élançant. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Jaguar dévorant une biche. Haut., 24 c.; larg., 30 c. — Tigre jouant. Haut., 30 c.; larg., 31 c. — Caracal mangeant un faisan. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Caracal mangeant un oiseau. Haut., 23 c.; larg., 31 c. — Couguar. Haut., 25 c.; larg., 34 c. — Éléphants. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Tigre se roulant. Haut., 26 c.; larg., 31 c. — Cerf et biche. Haut., 22 c.; larg., 30 c. — Jaguar mangeant. Haut., 22 c.; larg , 34 c. — Jaguar mangeant. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Lion rugissant. Haut., 25 c.; larg , 31 c. — Arabe attaqué par une lionne. Haut., 25 c.; larg., 21 c. — Lionne dormant. Haut., 19 c ; larg., 28 c. — Lion. Haut., 19 c.; larg., 29 c.

— Lion sur le dos. Haut., 20 c.; larg., 29 c. — Lion sur le dos. Haut., 20 c.; larg., 29 c. — Paysage. (Ébauche.) Haut., 15 c.; larg., 26 c. — Lion et lionne. Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Tigre jouant. Haut., 17 c.; larg., 26 c. — Serpent enroulé. Haut., 14 c.; larg., 21 c. — Paysage. (Ébauche.) Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Vautour mangeant. Haut., 15 c.; larg., 21 c. — Gazelles couchées. Haut., 20 c.; larg., 27 c. — Cerf et biches aux aguets. Haut., 21 c.; larg., 29 c. — Buffles. Haut., 19 c.; larg., 28 c. — Biches au repos. Haut., 11 c.; larg., 21 c. — Biche. Haut., 21 c.; larg., 25 c. — Panthère noire à l'affût. Haut., 15 c.; larg., 20 c. — Tigre altéré. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Boa au repos. Haut., 31 c.; larg., 49 c. — Deux Lions au repos. Haut., 29 c.; larg , 46 c. — Boa au repos. Haut., 30 c.; larg., 50 c. — Ours. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Eléphant. Haut., 28 c ; larg., 39 c. — Lion marchant. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Biches au repos. Haut., 29 c.; larg., 40 c.— Cerfs et biches ; soleil couchant. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Couguar. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Éléphant monté par des Indiens ; Chasse au tigre. Haut., 50 c.; larg., 70 c.— Éléphant monté par des Indiens; Chasse au tigre. Haut., 48 c.; larg., 64 c. — Tigre au repos. Haut., 39 c.; larg., 56 c. — Lion au repos. Haut., 39 c.; larg., 56 c. — Lion couché. Haut., 34 c.; larg., 51 c. — Tigre dévorant un cheval. Haut., 21 c.; larg., 31 c. — Chien lancé. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Lion au repos. Haut., 18 c.; larg., 28 c. — Tigre s'étirant. Haut., 18 c.; larg., 28 c. — Jaguar dévorant une gazelle. Haut., 17 c.; larg., 26 c. — Paysage. (Ébauche) Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Boa enroulé. Haut., 18 c.; larg , 25 c. — Tigre couché. Haut., 32 c.; larg., 50 c.

VIII. — *Lithographies. — Dessins.*

Cinq lithographies d'animaux. — Cerf et panthère, eau-forte. — Tigres et panthères, dessin. — Paysage, fusain. — Lion au repos, dessin. — Lions, tigre et chat sauvage, dessin. — Tigres et lionne, dessin. — Figures de femmes, dessin. — Cerfs et chevaux, dessin. — Lions et tigre, dessin.— Taureau, zèbres; dessin.— Éléphants, dessin. —Vautours, cigogne; dessin. — Taureaux, dessin. — Aguar aux aguets, fusain. — Éléphant monté par des Indiens, chasse au tigre; dessin.— Paysage, fusain.— Combat de tigres, dessin. — Cerfs, dessin. — Jaguar dévorant une gazelle, fusain. — Cerfs, dessin. — Paysage, fusain. — Lions et tigres, dessin. — Tigres, dessin. — Lions, tigres et panthères, dessin. — Tigres, éléphants, panthères, etc.; dessin. — Tigres, panthères et jaguar, dessin. — Tigre au repos, dessin.— Cheval, dessin. — Serpents, dessin. — Tigres et lion, dessin. — Éléphants, taureaux et serpents, dessin. — Cerfs, dessin. — Tigre, lion et vautours, dessin. — Série d'animaux, dessin. — Lions, tigres et jaguar, dessin. — Tigres, dessin. — Paysage, fusain. — Sangliers, lions, hyènes; dessin. — Lions et lionnes, dessin. — Tigre jouant, dessin. — Tigres, panthères, lions, ours; dessin. — Série d'animaux, dessin. — Tigres et animaux, dessin. — Lions et tigres, dessin. — Éléphants, dromadaire, tigres; dessin. — Cerfs et biches, dessin. — Lions et panthères, dessin. — Cerfs et biches, dessin. — Lions, jaguars, chat sauvage; dessin. — Lions et tigres, dessin. — Panthère, dessin. — Lion couché, dessin.

TABLE DES GRAVURES

Milon de Crotone. (2e prix de gravure en médailles. 1819.) 3
Barye. Dessin de A. Gilbert, gravure de Desmoulins. 5
Signature de Barye. 7
Tigre dévorant un crocodile, d'après le bronze du musée du Louvre. 9
Lion au serpent. Jardin des Tuileries 13
Jaguar dévorant un lièvre, d'après le bronze du musée du Louvre 17
Lion au repos. Palais des Tuileries, guichet du pavillon de Flore, côté du quai. 21
La Chasse à l'élan. Pièce du surtout de table du duc d'Orléans, d'après le modèle appartenant à M. Diot. 25
Le Centaure et le Lapithe. Dessin de Lançon, d'après le groupe du musée du Puy 29
Lion marchant. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye. 33
Lionne marchant. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye 37
Ours dans son auge, d'après le modèle de M. Barbedienne. 39
Panthère saisissant un cerf, d'après le modèle de M. Barbedienne 41
Le Lion de la colonne de Juillet 45
Élan surpris par un lynx. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye 49
Taureau terrassé par un ours. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye . . 53
Taureau cabré attaqué par un tigre. 57
Lièvre effrayé. Modèle de M. Barbedienne 59
Aigle emportant un héron. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye. . . . 61
Cheval demi-sang. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye. 65
Singe monté sur un gnou. Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye. . . . 67
Cavalier arabe tuant un lion. Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye . . 69
Arabe monté sur un dromadaire. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye. 71
Thésée combattant le Minotaure, d'après le modèle en bronze appartenant à M. Barbedienne. 75
Junon. Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye 77
Candélabre, avec cerf frottant ses bois contre un arbre, surmonté d'un milan emportant un lièvre, d'après le modèle appartenant à M. Barbedienne. . . . 79
La Paix. Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Richelieu 81
La Force protégeant le Travail. Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Denon. 83
Napoléon Ier. Projet pour un monument à Grenoble, d'après le modèle appartenant à M. Diot 85
Éléphant du Sénégal, d'après le modèle de M Barbedienne. 89
Candélabre aux pavots. Dessin de Lançon, d'après le modèle de Barye 93
Éléphant marchant. Fac-similé d'une aquarelle appartenant à M. Lucas 97
Lion marchant. Aquarelle. — Collection de Narcisse Diaz de la Peña. 101

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

Les origines de Barye. — Son apprentissage technique. — Son passage dans les ateliers de Bosio et de Gros. — Le second prix de gravure en médailles : *Milon de Crotone*. — Échecs successifs aux concours académiques. — Barye entre chez Fauconnier. — Caractère révolutionnaire de ses études d'après nature. — Les premiers envois au Salon. — Le *Tigre dévorant un crocodile*. — Genèse du talent de Barye 3

CHAPITRE II

Étonnements et résistances du monde artiste devant les premières œuvres de Barye. — Encouragements des critiques. — Le Surtout du duc d'Orléans. — Envois au Salon de 1833 à 1836. — Hostilité des jurys; Barye renonce à exposer. — Difficultés financières et épreuves qui font de lui un grand renfermé. — Grands travaux promis et abandonnés. — Projets de décoration de l'Arc de triomphe. — Rentrée au Salon de 1850 : *le Centaure et le Lapithe*. — Aperçu général de la vie et du caractère de Barye 16

CHAPITRE III

Les grands animaux. — Esquisse d'une histoire de la sculpture animalière. — En quoi Barye diffère de ses devanciers. — Le *Tigre au crocodile*. — Le *Lion au serpent*. — Le *Lion au repos*. — Un mauvais procédé de l'État. — Le *Jaguar dévorant un lièvre*. 39

CHAPITRE IV

Les petits animaux. — Ce qu'on peut voir dans un serre-papiers. — Le *Lion qui marche*. — Le drame. — Le genre familier. — L'élégie. — La gaieté de la bête. — Barye, La Fontaine, et les Japonais 59

CHAPITRE V

Les figures de Barye. — Classifications administratives. — *Thésée et le Minotaure*. — Les figures de femmes. — *Le Centaure et le Lapithe*. — *Sainte Clotilde*. — Les groupes du Carrousel. — De l'unité de la forme 74

CHAPITRE VI

Barye au travail. — Les armatures articulées. — Étude des proportions. — Soins apportés aux épreuves. — Les divers précédés essayés. — Les patines. — L'art décoratif. — L'enseignement au Jardin des Plantes. — Les dessins. — Les aquarelles. — Les peintures. — Mot de Delacroix sur Barye. 88

CHAPITRE VII

Les dernières années de Barye. — Son entrée à l'Institut. — Barye en Amérique. — Synthèse de l'œuvre 100

Bibliographie et Catalogue. 105

Table des gravures. 110

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art. E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00893 0196

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01035 6158